

Universidade do Porto – UP  
Faculdade de Belas Artes – FBAUP  
Mestrado em Práticas Artísticas Contemporâneas – MPAC

**PRAIA:**  
**Práticas para ficções**

**MARIA EDUARDA FILOMENO AFFONSO**

PORTO – PORTUGAL  
2018

Maria Eduarda Filomeno Affonso

**PRAIA:  
Práticas para ficções**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Práticas Artísticas Contemporâneas da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto como requisito para obtenção do grau de Mestre em Arte.

Orientadora: Prof. Dr<sup>a</sup> Aida Estela Castro.  
Linha de Pesquisa: Práticas Artísticas Contemporâneas.

PORTO – PORTUGAL  
2018



## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a todos aqueles que vieram antes de mim e me permitiram trilhar um caminho seguro para que estivesse aqui, agora.

Agradeço à minha orientadora Aida Estela Castro por todo o trabalho e tempo dedicados ao processo de construção dessa dissertação e por toda a generosidade na partilha de seus conhecimentos.

Agradeço à Instituição da Universidade do Porto, especificamente à Faculdade de Belas Artes, pela estrutura e apoio.

Agradeço à minha mãe, Patrícia, e ao meu pai, Eduardo, por todo o apoio amoroso, estrutural, educacional e financeiro investidos desde sempre. Aos meus avós, Luiz, Maria Edite e Maria da Conceição por todo o amor, carinho e presença. Aos meus irmãos, João e Luis, pelo companheirismo, parceria e diálogo de toda uma vida.

Agradeço aos amigos amados e companheiros de Mestrado que fiz no Porto, a Juliana, o Renato, o Ricardo, o Diego, o Samuel. E às minhas grandes professoras e companheiras de casa, de varanda, de projetos, de ideias, de filmes, de música, de arte e de toda a filosofia, Manuela e Thais.

Agradeço à Sabrina que antes de abrir a porta da casa já havia aberto a porta do coração no deserto-Brasília que é tão nosso. Ao Antoine por mostrar que aventurar-se é preciso, sempre, e que os encontros podem estar a um filme de distância.

Agradeço à, para sempre, professora Patrícia pelas leituras atentas, conselhos sábios e por todo incentivo.

Agradeço à Isabel, à Ivone, à Mariana, à Denise e à Ana por permitirem fazer de suas casas a minha casa.

Agradeço à cidade do Porto por ter feito de mim gente grande, sem que para isso perdesse a humildade, a honestidade e sem que enrijecesse.

Por último e não por isso menos importante, agradeço ao meu país, Brasil, por me proporcionar toda cultura, toda sabedoria popular, todo caos, toda diversidade e toda inventividade.

## RESUMO

As imagens, apesar de amplamente difundidas e comentadas, têm definições muito diversas e, tantas vezes, paradoxais. Ao mesmo tempo que são coisas postas no mundo, representam também ideias, são superfície, criam imaginários, difundem ideologias, etc. A proposta é pensar a imagem enquanto se pensa a própria escrita e seu formato, criando, para isso, certas metodologias como a montagem cinematográfica. A montagem como gesto e a praia enquanto prática para a criação de ficções. A partir daí, um novo conceito, a imagem-praia. Tal conceito é desenvolvido a partir da praia propriamente dita e da imagem técnica da praia, tanto no cinema quanto na arte contemporânea. Fica estabelecido então um direcionamento através do qual o trabalho é pautado, uma trajetória do não ao sim, na medida em que o não é a realização negativa de potência da praia, não-praia, e o sim a realização positiva dessa potência, a praia, que além de espaço geográfico e zona a ser experienciada, aparece também como prática herdada da burguesia. Entre o sim e o não, o estado desejoso, devir-praia, e a imagem-praia enquanto representação, sonho e projeção mas, também, enquanto imagem emancipada do caráter potencialmente alienante do sistema do qual faz parte, a indústria.

**Palavras-chave:** imagem, cinema, praia, montagem, potência, alienação e ficção.

## ABSTRACT

The images are everywhere. And, although it is studied in many fields, the definitions and theories around it are not very precise and many times they are even contradictory. It can be something tangible, but also it can represent an idea, or some ideology, or can be used to create some imaginary. The proposal in this research is to create some methodologies to dialogue about the image itself but also about the process of writing as a kind of montage, as it is in the editing process of the cinema. Organizing the text in a movie logic. The montage as a gesture and the beach as a manner to create fictions. The beach of the bourgeoisie as a standard in the modern world. So, the structure of the text ends up being a track from the no to the yes. No being the negative realization of the potenciality of the beach and yes, being the beach itself, not only as a geographical located place but also as an ideology. To develop such track some concepts are created: the não-praia (no-beach), the devir-praia (to become-beach), the imagem-praia (image-beach) and the praia (beach). The imagem-praia (image-beach) is the main concept developed, it can be either a technical image and also an image that became emancipated of its alienated system, the industrial system.

**Key-words:** image, cinema, beach, montage, potenciality, alienation and fiction.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	07
1. NÃO-PRAIA OU DEVIR-PRAIA – DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL.....	10
1.1 A imagem da corrida de Manuel.....	10
1.2 Para o movimento da pena .....	13
2. REPOSITÓRIO DE IMAGENS – IDEIAS, SONHOS E PROJEÇÕES.....	19
2.1 As imagens .....	19
2.2 Vivemos o tempo determinado pelas máquinas.....	19
3. PRÁTICAS PARA VISUALIZAÇÃO.....	25
3.1 Esse trabalho deve desenvolver ao mais alto grau a arte.....	25
3.2a Para colocar no mundo um manifesto.....	25
3.2b Roteiros .....	32
4. O TEMPO DA MIRADA E O TEMPO DA MIRAGEM – SOBRE BILL VIOLA E TACITA DEAN .....	39
4.1 Diante de uma imagem.....	39
4.2a <i>Lifespans</i> , Bill Viola, 2012.....	39
4.2b <i>The Green Ray</i> , Tacita Dean, 2001.....	41
4.3 Como estarmos à altura de todos os tempos.....	43
5. ARESTA DO MUNDO – A IMAGEM TÉCNICA E A IMAGEM-PRAIA .....	50
6. PRAIA.....	55
6.1 A praia é a coisa em si.....	55
6.2 A importância do cinema .....	58
6.3 Pergunto-me.....	61
7. UM FILME, UMA FICÇÃO – O TEXTO ENQUANTO CONSTRUÇÃO DA IMAGEM .....	64
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	101
REFERÊNCIAS CITADAS E CONSULTADAS .....	103

## INTRODUÇÃO

“Quem move a mão do escriba para a fazer passar ao acto de escrita? Segundo que leis se dá a transição do possível ao real? E se existe algo como uma possibilidade ou potência, que coisa, dentro ou fora dela, a dispõe à existência?”

(Giorgio Agamben)<sup>1</sup>

O trabalho de escrita se desenvolve aqui como uma transição do possível ao real a partir de uma **ideia** primeira, origem de todo devaneio e posterior pesquisa: uma piscina vazia vista pelo seu interior em cuja parede de ladrilho da parte mais funda foi imaginada a projeção de uma praia ao final do dia. A partir desta ideia duas coisas foram colocadas no mundo: imagens em forma de um filme e o texto que aqui se apresenta. O texto é um filme quando se trata da maneira como foi construído, bem como o filme é o texto quando se utiliza as referências e a metodologia da pesquisa aqui apresentada.

Como buscar meios para dizer aquilo que ainda não tem atribuído a si nome próprio? Como criar mecanismos, vocabulário, para falar de arte sem citar coisa outra que não ela própria? Como criar conceitos propriamente artísticos? Este trabalho não se pretende apenas científico ou filosófico, apropria-se também dos termos e utiliza diferentes práticas metodológicas de outras áreas para a criação de ficções. Olhar e pensar o texto artístico-acadêmico não só como conteúdo e busca de referências mas também como um objeto autônomo, um formato a ser trabalhado, com linguagem própria a descobrir e a desenvolver no decorrer da própria escrita.

A proposta desenvolvida pratica a escrita como gesto do pensamento e se permite pensar sobre os variados temas enquanto se pensa, justamente, seu formato. Fazer da pesquisa acadêmica também uma pesquisa metodológica, operativa a uma prática artística. Criar e desenvolver termos e conceitos, aqui nomeadamente *não-praia*, *devir-praia*, *aresta do mundo*, *imagem-praia* e *praia* para dizer o que são tais ideias e de qual maneira elas existem no mundo, ou melhor, de que maneira elas

---

1 Giorgio Agamben. *Bartleby, escrita da potência*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p. 16

existem no mundo, sob a minha perspectiva e a minha pesquisa em cinema e arte contemporânea.

As referências aparecem menos como tentativa de justificativa teórica e mais como um diálogo com pessoas que, em algum momento, disseram aquilo que eu precisava dizer agora. Ou pessoas que vislumbraram o que agora, em nosso tempo, é latente.

A montagem como gesto e a **praia** enquanto prática para a criação de ficções. A pesquisa parte, invariavelmente, da observação da realidade imediata para a posterior construção de ficções ora utópicas ora distópicas e, tantas vezes, convencionadas a ponto de não serem sequer questionadas ou mesmo percebidas. O sistema no qual estamos inseridos gera curiosidade. Algumas práticas, estabelecidas antes mesmo de convencionarmos o que era o contemporâneo, se perpetuam pela linha temporal histórica e ditam o formato como vivemos atualmente.

Nesse sistema, a quem cabe a contravenção? Quem tem nas mãos as ferramentas para a criação de novos mundos possíveis? A quem cabe o questionamento? Dominar o objeto técnico, e criar para ele um texto que faça subverter, nem que seja por momentos, o próprio sistema que o criou, é uma hipótese. Uma tentativa, uma abertura, uma miragem. Uma máquina que é voltada sobre si e que possibilita a produção de imagens emancipadas.

Para isso, além da escrita propriamente, algumas práticas são desenvolvidas no decorrer da dissertação. No primeiro capítulo, a análise de um filme, nomeadamente *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de Glauber Rocha, sob o ponto de vista da imagem para o desenvolvimento dos conceitos abordados, proposta transversal a todos os capítulos. No capítulo seguinte, o diálogo com Henri Bergson e o livro *Matéria e memória* para a reflexão acerca da construção de imaginários. No terceiro, a recolha de dados através da prática de meditação aliada às técnicas de hipnose com o objetivo de “construção” de um imaginário da praia. Os relatos são posteriormente fundidos com citações bibliográficas de diferentes autores e épocas, utilizando a técnica dos *cut-ups* numa espécie de montagem cinematográfica textual. No quarto capítulo, uma reflexão sobre a imagem técnica através do olhar sobre os trabalhos de Bill Viola (*Lifespans*) e Tacita Dean (*The Green Ray*). Já o quinto capítulo apresenta o con-

ceito de **imagem-praia** que será abordado e contextualizado no capítulo seguinte, sobre a **praia**, aqui entendida como zona a ser experienciada. Para além disso, os roteiros – guiões – são colocados aqui como possíveis textos enquanto práticas para criação das imagens técnicas, o texto que antecede essas imagens do filme realizado. Textos estes que são também variações, ou versões, das práticas para a criação de ficções.

# 1. Não-praia e devir-praia\_ Deus e o Diabo na Terra do Sol

## 1\_A imagem da corrida de Manuel

A imagem da corrida de Manuel não veicula propriamente um recado didático, uma palavra de ordem definida do tipo que encontramos ao final de um panfleto político. Manuel corre, Rosa o segue até cair. Manuel continua sempre, mas sua movimentação não determina a perspectiva: a imagem evoca que é preciso caminhar, abrir perspectivas. Nesse sentido, seu gesto, apesar de projetivo, é uma instância de plena disponibilidade. Ele não tem um caminho unívoco e distinto a seguir, nada confere direção a sua trajetória. Na aparência imediata, ela é um voo cego pela caatinga, perdida na extensão uniforme, sem orientação definida. No entanto, Manuel ainda corre em linha reta. E projeta sua corrida para um futuro que permanece opaco e fora de seu alcance.<sup>2</sup>

Manuel é o protagonista do filme *Deus e o Diabo na terra do Sol*<sup>3</sup> de Glauber Rocha. Nascido e criado no sertão nordestino, região seca e árida de clima quase desértico, afastada do litoral e tratada como uma região aparentemente esquecida pelo Estado, marginal de seu próprio país, é representada pelas imagens de abertura do filme que retratam a vastidão dessas terras vistas de cima. Ele exerce o ofício de vaqueiro, ofício para o qual desde sempre foi ensinado e desde muito jovem exerce como maneira única de sobrevivência já que a ele é só o que resta, não é dono de terras tampouco capital e, aos olhos da sociedade, é um bárbaro, ignorante dos ensinamentos formais. É casado com Rosa e trabalha para o Coronel, cuida do gado, trabalha no roçado e o pagamento só recebe quando é conveniente a seu patrão.

São quatro as cabeças de gado que morrem quando Manuel faz o rebanho atravessar o rio, não por culpa dele, mas do destino que colocou bem naquele rio uma cobra. E se o pagamento desse mês era em novilhos, infelizmente, o gado morto era justamente aquele que seria destinado a Manuel que tinha um sonho: vender o

<sup>2</sup> Ismail Xavier. *Sertão Mar-Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo, Cosac Naify, 2007, p.90.

<sup>3</sup> **Deus e o Diabo na Terra do Sol**. Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1964. 120 minutos, 35 mm, p&b.



gado, comprar uma terra e ter uma roça. Sonho simples, se bem analisado, o sonho da Reforma Agrária. Coronel: “A lei tá comigo!” Manuel: “Que lei é essa?” Existe aqui evidenciada a grande injustiça e exploração para com o trabalhador, principal temática do filme. A jornada de Manuel se inicia quando, esgotado por todo abuso, mata o Coronel e, tomado por uma culpa cristã, pelo medo de Deus, foge de encontro a São Sebastião, o profeta da cidade.

No encontro com o homem santo é que, pela primeira vez, ouve falar do mar. O sertanejo, que até então nunca ouvira falar no assunto, se encanta. Sebastião é quem anuncia que para além do horizonte, onde a vista já não alcança, é justamente ali que está a terra prometida, a ilha, o mar.

Agora eu digo. Do outro lado de lá deste Monte Santo, existe uma terra onde tudo é verde. Os cavalo comendo as flor e os menino bebendo leite nas água do rio. Os homem comem pão feito de pedra e poeira da terra vira farinha. Tem água e comida, tem a fartura do céu.<sup>4</sup>

Nessa tal ilha, não é preciso trabalho para ter comida, por outro lado, para lá chegar, é preciso ter fé e é preciso demonstrar sua fé. Os valores mudam drasticamente, em vez de trabalhar para que se acumule bens, terras e gado, o esforço físico garante um lugar ao Sol na terra prometida. E assim, o poder nunca está nas mãos dos homens e mulheres do povo. A lógica do Estado é substituída pela lógica da Igreja, que igualmente repreende e castiga o cidadão. Parece que a sina do pobre é o sonho e o sofrimento, seja quem seja seu patrão. A ilha, a ilha, a ilha. Sebastião gera em Manuel um estado desejoso, cria nele o desejo por se deslocar de encontro ao mar. E, enquanto deseja, já o vive.

Mas as provações de fé exigidas por São Sebastião envolvem também a morte de uma criança em sacrifício, morte essa executada em presença de Manuel que encontra-se em profundo estado de alucinação, cego pelo testamento e pela ideia da ilha. Quase que imediatamente, a ação é repudiada por Rosa que mata Sebastião com uma adaga dentro da capela. Rosa representa, em muitos momentos da história, o contraponto racional e realista de tudo o que é acontecido com Manuel. E,

---

<sup>4</sup> Fala do personagem São Sebastião transcrita do filme *Deus e o Diabo na terra do Sol*, Glauber Rocha, 1964.

com razão, é ela também a acusada de estar possuída pelo demônio, já que, diante de toda a situação, é a que possui maior clareza sobre os fatos. Rosa não acredita no Estado, nem na Igreja, menos ainda na ilha. Para Rosa, o mar não é vislumbre, nem causa delírio, a imagem do mar não gera sonho, não produz desejo. Rosa não segue a corrida para o mar pois, para ela, a **praia** tem seu fim em uma realização negativa. A **praia** simplesmente não.

Após Antônio das Mortes, matador de aluguel contratado para matar Sebastião, anunciar que o próprio povo já o havia matado, ou seja, somente após o desligamento do povo da religião, é que Manuel pode seguir seu desejo de, efetivamente, encontrar o mar.

“Me dá aqui meu fuzil pra não deixar pobre morrer de fome”. Essa é a fala de Capitão Corisco, figura que posteriormente é apresentada a Manuel, e que representa a oposição ao Estado retratado no filme, Estado que extermina sua população pobre e a desumaniza. Ele representa principalmente a luta armada e revolucionária dos cangaceiros contra os coronéis latifundiários nos sertões brasileiros. Manuel questiona a si e a Corisco: “Só se pode fazer justiça no derrame de sangue?” Ao que tudo indica, a resposta é sim. Manuel se alia ao cangaço e recebe a alcunha de Satanás. Apesar da mudança de seu mestre, a ilha permanece sendo seu único objetivo e, agora, talvez já não represente Terra Santa ou milagre, a ilha agora é a única alternativa. Uma utopia alegórica na cabeça do personagem, o único contraponto possível à realidade indigna de onde viera.

Corisco é um bárbaro, como o é Manuel, mas não por isso é ignorante. Faz sua escola na própria escola da vida e sabe muito bem da luta de classes que enfrenta diariamente mesmo estando muito distante das bibliotecas e dos grandes teóricos. Manuel também se descobre herói de seu próprio destino e é a partir das experiências, da jornada que vive que forma-se nele a consciência de justiça. Mas parece não haver saída, não importa a quem se alie.

Manuel corre. Manuel continua sempre. A última imagem que vemos do filme é, então, o mar. Chegamos ao mar mas terá Manuel chegado também? O futuro do protagonista é na verdade a projeção de um futuro que deseja para si, e nesse caso,

o futuro é o mar, a **praia**. Projetiva, utópica, distante. Fora de alcance, escapa ao toque.

## 2\_Para o movimento da pena

'Para o movimento da pena, Deus cria, então, quatro acidentes, que não são absolutamente causas uns dos outros, mas simplesmente coexistem juntos. O primeiro acidente é a minha vontade de mover a pena; o segundo, é a minha potência de me mover; o terceiro, o próprio movimento da mão; o quarto, enfim, o movimento da pena. Assim, quando o homem quer alguma coisa e a faz, tal significa que primeiro foi criada para ele a vontade, depois a faculdade de agir e, por último, a própria acção.<sup>5</sup>

Olhar para o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é olhar também para um processo pelo qual temos passado e que, definitivamente, encontra-se em crise. Chamar de crise da pós-burguesia, gerada pela Revolução Industrial e reafirmada pela industrialização dos processos e dinâmicas relacionais do cotidiano através de práticas burguesas, ou melhor, pela criação de imaginários acerca do que são as práticas burguesas, representadas pelo cinema e amplamente difundidos em formato de imagem técnica. Dentre as tantas imagens representadas, a **praia**.

Este é um filme da estética da fome, da violência, do que não pode ser dito e faz oposição direta a um outro cinema, aquele “que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida e frágil ou se mesmo os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização.”<sup>6</sup>

Ao perder seu trabalho, também sua função social enquanto provedor, e, em momento de fúria total contra a corrupção do sistema, matar seu patrão, Manuel torna-se imediatamente um marginal. E evidencia, por meio da violência, do que se trata e como é feita ainda a política no Brasil, e em tantos países ditos de terceiro mundo, através dos ricos coronéis herdeiros de grandes extensões de terra cujas fronteiras

5 Giorgio Agamben. *Bartleby, escrita da potência*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p. 17-18. O trecho refere-se a parte em que o autor faz uma citação livre de um versículo do *Alcorão*, livro sagrado do Islã.

6 Glauber Rocha. *Eztetyka da fome*, 1965. Disponível em: <<https://hambrecine.com/2013/09/15/eztetyka-da-fome/>> Acesso em: 22 de maio de 2018.

foram delimitadas em idos do colonialismo. “Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva e revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a *violência*, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora.”<sup>7</sup>

Mas será que Manuel já não era um marginal antes de tudo acontecer? Ter um trabalho que não o dignifica enquanto cidadão, não provendo a ele nenhum direito trabalhista, não seria já isso uma condição de miserabilidade a que estão sujeitos não somente ele como tantos outros? Não se pode jamais esquecer que é esse cidadão pobre e explorado quem vai atrás de justiça, que parte em busca de uma solução. E, em momento de desespero, se agarra a qualquer promessa de uma vida que seja, pelo menos em parte, mais digna. Para que algo seja feito, o primeiro acidente criado para si foi a vontade. Deus, no filme como se faz querer crer na vida, opera os destinos como essa grande mão, a grande pena, que escreve a si e ao mundo.

As coisas têm sempre um caráter místico, como se o destino, Deus, e somente ele, operasse as vias de existência, vida, morte e desgraça de todas as pessoas representadas. Como se não existissem as divisões de classes, o capital, os territórios e as fronteiras. A religião é utilizada para justificar certos privilégios sociais e estabelecer certas éticas dentro da comunidade. A mão de Deus é quem dita os rumos, quando o capital não pode fazê-lo.

Manuel não conhece a **praia**, não sabe do mar. E o não saber acaba por representar a ausência total que, inclusive, justamente por ser ausência é então potência. Pode ser algo e também pode não o ser. O poder ser não necessariamente indica que será, mas tão somente indica que existe ali um algo em potencial. Quando acrescido da palavra **praia** que, por si só já é, mesmo diante de sua negação, ganha sentido. **Não-praia**. Negar algo é já citar qualquer coisa que seja, mencionar é já trazer à luz. É situar, quase que territorialmente, o lugar de onde partirá. “O melhor dos mundos possíveis projecta para baixo uma sombra infinita, que se afunda de andar

---

7 Glauber Rocha. *Eztetyka da fome*, 1965. Disponível em: <<https://hambrecine.com/2013/09/15/eztetyka-da-fome/>> Acesso em: 22 de maio de 2018.

em andar até ao extremo do universo – inconcebível até mesmo aos celestes - onde nada é compossível com outro, onde nada pode realizar-se.”<sup>8</sup>

A **não-praia** é sabe-la sem, no entanto, tê-la ao alcance. É a realização negativa da potência, mas, ainda assim, realização. Ao passo que deseja-la, vai além. Manuel deseja a **praia**, Rosa não. “A indiferença de ser e nada não é, porém, uma equivalência entre dois princípios opostos, mas o modo de ser de uma potência que se purificou de toda razão.”<sup>9</sup>

São Sebastião é quem anuncia à Manuel a terra prometida e gera nele o desejo pela **praia**, pela ilha, através de afirmativas como: “Tem ouro no mar.” Essa ideia construída no imaginário do protagonista é, desde já, a **praia** que ele vive em seu cotidiano, mesmo sem ainda tê-la alcançado. É seu desejo e é também a própria realização. Manuel vive a **praia** desde o primeiro dia que dela ouviu falar. Trata-se pois do **devir-praia**, já que “o devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna.”<sup>10</sup> É a partir do desejo, e “desejar é delirar, de certa forma”, como já anunciara Deleuze, que constrói-se um novo mundo possível. Vive-se o **devir-praia**, e sabe-se lá quando parte-se para a **praia**, zona a ser experienciada. Por vezes, o delírio é a única forma que toma a experiência.

Os enquadramentos da paisagem do sertão ora parecem um horizonte que leva ao mar, ora parecem o próprio “mar visto de cima, de modo a evitar que se desenhe uma superfície lisa, delimitada pela linha estável do horizonte.”<sup>11</sup> Será então que nós, testemunhas da imagem, já não estamos em estado de delírio ao encontrar nos enquadramentos-horizontes de Glauber o mar? De tão desejosos pelo mar, tantas vezes anunciado, somos capazes de entrar na alucinação de Manuel e, no escapar da câmara, visualizar o oceano em pleno sertão, como uma miragem? Apesar de uma surpresa, o mar que se apresenta ao final do filme não é novidade. Até chegar a

8 Giorgio Agamben. *Bartleby, Escrita da Potência*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p. 42.

9 Ibid., p. 32.

10 G. Deleuze e F. Guattari. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997. v. 4, p. 15.

11 Ismail Xavier. *Sertão Mar – Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo, Cosac Naify, 2007, p.90.

esse momento, o espectador já foi tantas vezes convidado a imaginar o mar que vê-lo parece um detalhe. “O mar afirma-se como massa viva no vai-vem das ondas.”<sup>12</sup> E afirma-se também como personagem dessa narrativa.

Glauber, ao invés de descobrir a praia com a simples candura que a vida praiana sugere num primeiro momento, sublime e contemplativa, utiliza-a como um vértice veemente na problematização das complexidades da vida brasileira, propondo soluções estilísticas que vão além de uma imagem aparente e precipitada, tornando-se um espaço crítico.<sup>13</sup>

Mas a questão que guia o pensamento é: o que a **praia** representa para esse homem que já não tem mais nada na vida, nem mesmo esperança? E aqui aparece o mar metafórico, o mar poético. O homem-mar traz consigo a infinitude oceânica apesar de nunca tê-la visto, habita nele desejos de mundo, vastidão e desbravamento, ele quer ser o mar, pertencer ao mar, se afogar de mar. Mas, antes, faz-se necessário chegar à **praia** e para isso, desterritorializar-se é imprescindível. “O traçado territorial distribui um fora e um dentro, ora passivamente percebido como o contorno intocável da experiência, ora perseguido ativamente como sua linha de fuga, portanto como zona de experiência.”<sup>14</sup>. Essa zona, onde as relações acontecem, é aqui a **praia** propriamente dita.

A **praia** de Glauber aparece como elemento estruturador da narrativa, apesar de somente aparecer ao final do filme. Ela é sempre citada, sempre anunciada, sempre prometida. E toca no inconsciente, na memória coletiva da representação da **praia**, culturalmente falando. E é também a cultura, ou mais especialmente o sentimento de pertencimento, que confirma em Manuel o desejo. Seu desejo é o mesmo de todos aqueles que seguem São Sebastião, seus devotos. “Não nos tornamos animal sem um fascínio pela matilha, pela multiplicidade. Fascínio do fora? Ou a multiplicidade que nos fascina já está em relação com uma multiplicidade que habita dentro

---

<sup>12</sup> Ibid., p.90.

<sup>13</sup> Eduardo Silvério de Aquino; *Praia paisagem: a redescoberta do espaço público na praia*/ Eduardo Silvério de Aquino. - São Paulo, 2014, p. 46.

<sup>14</sup> François Zourabichvili. *O Vocabulário de Deleuze*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2004, p.23.

de nós?”<sup>15</sup> Seria o fascínio pela **praia**, pelo mar, pela ilha também e antes um fascínio pela multiplicidade? Seria esse o tão sonhado território de relações possíveis?

Outro elemento muito presente no filme é a narração, estabelecida pela literatura de cordel, forte vertente da cultura popular brasileira. Ela conta histórias, apresenta causos, levanta questões sobre os mistérios insondáveis do mundo e, sobretudo, direciona a narrativa. “Há um efeito de simultaneidade, onde o presente do narrador e o das personagens se identifica, numa tendência contrária ao usual afastamento que se supõe entre o tempo de quem narra e os eventos passados”<sup>16</sup> O narrador é também o observador onipresente dessa história, é ele a testemunha ocular da imagem dentro do filme. É como se o narrador, ou o contador de história, olhasse para a imagem juntamente com os espectadores.

E as histórias ganham aspecto de lenda, como se, apesar de muito próximas das realidades vividas no sertão, tudo não passasse de contação de caso. A linguagem é muito simples, construída através de situações cotidianas, caráter folclórico e alguma musicalidade. A cultura da oralidade utilizada para transmissão do conhecimento de geração a geração. “Assim retrabalhado, o processo histórico se projeta num campo alegórico, depurando seus elementos para ficar reduzido ao essencial na perspectiva do narrador, numa transformação que evidencia um estilo de relato poético cuja inspiração está na literatura de cordel.”<sup>17</sup>

Conforme o filme se aproxima de seu final, a história cantada em cordel é substituída pela metáfora do mar que vem demonstrar, em outra dimensão, agora imagética, alegórica, sobre o que trata o filme. “O sertão como dado, o mar como aspiração. Início e fim, na distância, se unem, pela simetria, para reiterar o enunciado. E a metáfora central da transformação se representa, na íntegra, nesse confronto início-fim, de modo a cercar, emoldurar, o trabalho narrativo do cantador.”<sup>18</sup> A manifestação popular é simbolicamente substituída pela imagem técnica do mar. A **não-praia** se transforma em **devir-praia**, em estado desejoso de plena disponibilidade, para então

---

15 G. Deleuze e F. Guattari. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997. v. 4, p. 16.

16 Ismail Xavier. *Sertão Mar- Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo, Cosac Naify, 2007, p.103.

17 Ibid., p. 113.

18 Ibid., p. 114.

ter sua materialização em uma **imagem-praia**, ideologicamente uma projeção da **praia**, o sonho de Manuel. Diz-se projetivo pois “a imagem não torna o objeto novamente presente nem remete a ele como algo que realmente existe: pelo contrário, deixa-o cada vez mais ausente, afirma sua desapareição.”<sup>19</sup> E então, nunca se chega à **praia** efetivamente, mas a seu duplo, um simulacro. O espectador acessa o desejo do protagonista sem mesmo saber se ele o acessou ou se o fará.

A **imagem-praia** que para Manuel é alucinação ou sonho, é para o espectador a imagem técnica no ecrã.

---

19 Livia Flores. *Como fazer cinema sem filme?* Arte e Ensaios, n. 15, 2007. ISSN 1516-1692. Disponível em: <[https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae15\\_-Livia\\_Flores.pdf](https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae15_-Livia_Flores.pdf)>. Acesso em: 18 de janeiro de 2018, p. 31.



## 2. Repositório de imagens\_ Ideias, sonhos e projeções

### 1\_As imagens

As imagens, apesar de estarem no mundo e serem demasiado comentadas na contemporaneidade, defini-las é ainda tarefa complexa. Se atualmente a imagem que se quer definir são essas tantas imagens manifestadas pela técnica, em algum momento a imagem já esteve relacionada à ideia, à memória e mesmo aos sonhos, quando tentava-se decifrar o grande mistério que é o cérebro humano e seu funcionamento enquanto repositório de imagens. Como funcionaria esse sistema de acesso a essas imagens nesse dispositivo-cérebro? Qual seria a substância dessa imagem que ao mesmo tempo que existe, manifesta-se, é completamente imaterial? A imagem é representação ou é em si uma coisa?

Bergson foi o autor escolhido para dialogar sobre a imagem mas, se antes ele dizia do cérebro e da mente, faço agora um paralelo entre as imagens e seus dispositivos de armazenagem e projeção. Inicia-se pois, daqui: “E por ‘imagem’ entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa – uma existência situada a meio caminho entre a ‘coisa’ e a ‘representação’.”<sup>20</sup>

### 2\_Vivemos o tempo determinado pelas máquinas

Vivemos o tempo determinado pelas máquinas e essas possuem dinâmica muito própria. A relação causal das etapas do processo, em uma espécie de engrenagem, bem como os ciclos de produção que visam o máximo de eficiência, são característicos. A compreensão da operatividade das máquinas determina como compreendemos a operatividade do nosso corpo, nossa existência e que aparência tem nosso tempo, como ele se manifesta. Ou seja, o tempo é, agora, organizado em uma linha temporal, como em uma linha de produção, em que um acontecimento necessaria-

---

20 Prefácio a Henri Bergson. *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação entre o corpo e o espírito*. Tradução de Paulo N. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 01-02.

mente gera um efeito e esse gera ainda um outro efeito e assim sucessivamente, infinitamente, até o fim do que se convencionou como vida, a morte. Em oposição a esse tempo operacional, ditado pela lógica industrial, o que existe é o tempo da natureza, tempo da transformação, do movimento e da simultaneidade através da duração e da sequência ininterrupta de momentos que se influenciam ou não mas que, sempre, coexistem.

Bergson convida a ciência a ser problematizada quando questiona seus mecanismos. E, questionando a ciência, acaba também por questionar tudo o que é de conhecimento científico, inclusive o técnico. A produção filosófica de Bergson, nomeadamente a obra *Matéria e memória*, realizada ainda no início da era dita mecanicista, operacional, analisa a relação entre mente e cérebro. Porém tal temática se revela atual quando antecipa alguns dilemas vividos hoje, especificamente os relacionados aos dispositivos e às imagens. Esse paralelo, já trabalhado também por Deleuze quando em seus estudos sobre o cinema, são de profundo interesse a este trabalho, principalmente no que concerne a construção de imaginários através das imagens técnicas. Já que olha-se para a imagem técnica como quem olha para a imagem-mundo, propriamente dita. E, muitas vezes, confunde-se realidade com realidade ficcionalizada. Existe pois um intermediário que faz as vezes de janela para o real mas que, em uma primeira análise, nada mais é que mera representação do real. E por representação entende-se que se trata de um ponto de vista, logo, uma parcialidade.

O cinema, bem como a fotografia, são artes mecânicas e acompanham estas artes, uma certa modernidade técnica, a do século XX. Todos os seus processos e mecanismos, inclusive os objetos técnicos utilizados para gerar imagens, são provenientes da indústria e operam sob a lógica da linha de produção, consequentemente também sob o tempo operacional, constroem esse tal tempo ou essa sensação de tempo decorrido. O caráter finito da vida nesse tempo transitório faz crer que é preciso registrar a realidade para que ela não se perca. Como se fosse possível controlar os caminhos da existência através de uma memória externa ao indivíduo e que se perpetuará para além dele.

O cinema se manifesta como esse grande repositório de imagens de um instante que já passou ao mesmo tempo que é fonte de imagens a serem reproduzidas ou

referenciadas em um futuro que ainda não chegou. “Para que servirão essas imagens-lembranças? Ao se conservarem na memória, ao se reproduzirem na consciência, não irão elas desnaturar o caráter prático da vida, misturando o sonho à realidade?”<sup>21</sup> E a memória então, é esse bloco de passado que exercemos no presente. Agora imagine uma caixa de fotografias ou filmes e que dentro dela as imagens não se referem ao passado somente, são imagens de tudo ou quase, memórias de tudo o que já foi visto, e de tudo o que ainda será visto, sem nenhuma distinção de passado, presente ou futuro.

Seria possível vislumbrar um momento antes mesmo que ele tivesse ocorrido? A imagem pode funcionar tanto como lembrança quanto projeção no sentido em que aquilo que foi visto da imagem será então reproduzido no mundo. O caminho se faz inverso já que no lugar de partir do mundo para a imagem, parte-se da imagem para sua mimese no mundo, ação de caráter projetivo.

O fenômeno da projeção (física, fisiológica e psicológica) não é apenas o que constitui a base do mecanismo cinematográfico: é a força primária que a máquina-cinema captura e faz funcionar a seu favor. O que se vê no filme é intervalo, o que não está lá entre um fotograma e outro. Entende que toda visão é já interpretação, projeção do que se conhece sobre o que se vê, independente de haver ou não um mecanismo que lance imagens contra as paredes. Depois de 100 anos de cinema, cinemático é o nosso modo de ver e pensar o mundo, o que permite que cinema sem filme aconteça em qualquer lugar e situação, a partir de qualquer suporte.<sup>22</sup>

Tendo assimilado uma maneira cinemática de ver e pensar o mundo, a vida passa a mimetizar das imagens técnicas seus gestos, sua lógica industrial e sua aparência de tempo. E “toda percepção prolonga-se em ação nascente; e, à medida que as imagens, uma vez percebidas, se fixam e se alinham nessa memória, os movimentos que as continuam modificam o organismo, criam no corpo disposições novas para agir.”<sup>23</sup> E o corpo age conforme as imagens percebidas, as perpetuam.

---

21 Henri Bergson. *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação entre o corpo e o espírito*. Tradução de Paulo N. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 92.

22 Livia Flores *Cinema sem filme é isso*. Arte & Ensaios, [S.l.], n. 29, jun. 2015. ISSN 2448-3338. Disponível em: <<https://revistas.ufjf.br/index.php/ae/article/view/10232>>. Acesso em: 18 Ago. 2018, p.110.

23 Henri Bergson. *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação entre o corpo e o espírito*. Tradução de Paulo N. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 88.

A memória registra não somente o que foi vivido, experienciado, mas também o que foi, simplesmente, imaginado. Basta que para isso se crie um imaginário a partir do que se ouviu falar ou do que se sabe. A imagem é então uma ideia<sup>24</sup>. A ideia que tenho do que sou, a ideia do que é o mundo, as ideias que se chocam e que criam novas ideias. As ideias que são apresentadas, as ideias que são impostas, as ideias que são sugeridas e as ideias que são sonhadas. No conceito a ser desenvolvido no decorrer do texto, metaforicamente apresentado pelo filme, a imagem passado é memória enquanto a imagem futuro é uma projeção, criação pautada pelo seu próprio devir.

Nesse sentido a mente, assim como o sistema-cinema, parece constituir, também, um grande repositório de imagens tanto do passado quanto do presente e mesmo do futuro. As imagens vão sendo ali depositadas como em uma inteligência central que tem como referência inicial nossa principal imagem, considerada por Bergson como sendo o próprio corpo.

Tudo deve se passar portanto como se uma memória independente juntas-se imagens ao longo do tempo à medida que elas se produzem, e como se nosso corpo, com aquilo que o cerca, não fosse mais que uma dessas imagens, a última que obtemos a todo momento praticando um corte instantâneo no devir em geral. Nesse corte, nosso corpo ocupa o centro. As coisas que o cercam agem sobre ele e ele reage a elas.<sup>25</sup>

Ao constatar que o corpo é uma imagem, considera-se também que todas as imagens que chegarem até ele serão influenciadas por ele próprio. “Há um sistema de imagens que chamo minha percepção do universo, e que se conturba de alto a baixo por leves variações de uma certa imagem privilegiada, meu corpo.”<sup>26</sup> O corpo propriamente dito, tratado aqui como centro de toda subjetividade, influencia e é influenciado por todas as imagens que chegam até ele. Nota-se pois que quando em conflito, a imagem corpo e a imagem mundo se influenciam, gerando um terceiro significado a partir desse choque, coisa própria do que posteriormente foi chamado de montagem paralela. Ou seja, o resultado já não é mais nem o mundo nem propriamente o corpo mas o encontro de ambas as coisas.

---

24 Ponto de vista Aristotélico tratado por Bergson.

25 Henri Bergson. *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação entre o corpo e o espírito*. Tradução de Paulo N. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 83.

26 Ibid., p. 20.

As imagens técnicas, aqui especificamente o cinema, representam de maneira interessantíssima tanto a imagem-corpo quanto a imagem-mundo e geram fascínio. Através da montagem paralela, associação de duas imagens para criação de um terceiro significado. O cérebro-cinema ganha vida para além de si quando provoca um gesto de imitação entre quem vê e o que é visto e, através da montagem, cria ele mesmo as relações antes criadas pelo conflito corpo e mundo. Cria movimento e uma aparência de tempo. A imagem-cinema-mundo parece conter em si todas as imagens-corpos e todas as imagens-mundo e, por isso, cria novos mundos. O cérebro-cinema guarda para si as imagens do mundo e, no conflito, transforma as relações do próprio mundo em sistema-cinema.

A sociedade (filosofia) ocidental é pautada por, basicamente, dois pontos de vista em relação à ideia e à imagem que acabam por pautar também um sem número de ideologias e imaginários. O primeiro se refere a Platão, mais especialmente a essa imagem enquanto utopia. De acordo com essa vertente, a imagem primeiro existe nesse mundo das ideias para em seguida existir no mundo das coisas palpáveis. Quando diz-se de uma **praia** platônica, por exemplo, diz-se justamente de uma **praia** utópica, que existe no mundo das ideias e, por isso, é perfeita, não sofre com as mazelas do mundo real imediato e suas dificuldades em realização. O segundo diz respeito à ideia sob o ponto de vista aristotélico, que trata a imagem como algo produzido a partir do mundo, ou seja, a partir da realidade objetiva imediata. Logo, a **praia**, espaço geograficamente localizado, nesse caso, existe antes da imagem ou da ideia de **praia** e, somente a partir dele é que pode existir outra coisa que o refira ou represente.

O enigma da imagem revela seu paradoxo. Ao mesmo tempo que é a imagem uma coisa posta no mundo, coletada a partir do próprio mundo, é, ela mesma, uma utopia. E é um paradoxo pois, ao mesmo tempo que é uma imagem que existe no mundo, enquanto manifestação e em seguida representação, é também uma ideia utópica e perfeita a ser alcançada, faz as vezes de sonho.

Existe então uma dupla forma de realização de uma mesma imagem. Quando dominada pelo sistema que a criou, o sistema industrial, é alienante, reafirma a pró-

pria lógica capitalista e tudo a que ela se refere, gera sonhos de consumo. Quando emancipada, essa mesma imagem imagina mundos, inventa cinemas, faz refletir a própria dinâmica do sistema de onde partiu. A imagem questiona sua própria existência.

A matéria torna-se assim algo radicalmente diferente da representação, e dela não temos conseqüentemente nenhuma imagem; diante dela coloca-se uma consciência vazia de imagens, da qual não podemos fazer nenhuma ideia; enfim, para preencher a consciência, inventa-se uma ação incompreensível dessa matéria sem forma sobre esse pensamento sem matéria.<sup>27</sup>

Ou seja, a partir desse novo mundo, cria-se um novo pensamento. A imagem já não representa precisamente nada, mas apresenta a si própria como novidade. “Dessas duas memórias, das quais uma imagina e a outra repete, a segunda pode substituir a primeira e frequentemente até dar a ilusão dela.”<sup>28</sup> Tal qual a memória, são também duas as imagens. Aquela que repete o mundo, faz dele um duplo, um simulacro, e aquela que imagina a partir do mundo, inventando imagens inéditas possíveis de realização somente a partir das imagens-técnicas.

A parte que a este trabalho interessa, é justamente a apreensão do espaço físico da **praia** enquanto imagem técnica para a criação de imaginários, sonhos e projeções que, para além disso, pode ser também uma imagem utópica que se realiza enquanto criação de um novo mundo possível, uma imagem emancipada da condição potencialmente alienante de sua natureza técnica. Porém essa emancipação somente se torna possível quando a imagem corpo se torna consciente não somente de sua condição de subjetividade, mas também do caráter potencialmente alienante das imagens geradas pelas máquinas e a partir disso se posiciona enquanto um espaço de resistência. O corpo que se utiliza da própria lógica maquínica para subvertê-la e emancipa-la e assim restaura a novidade sobre as coisas do mundo.

---

27 Henri Bergson. *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação entre o corpo e o espírito*. Tradução de Paulo N. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 18.

28 Ibid., p. 89.

### 3. Práticas para visualização\_

#### 1\_Esse trabalho deve desenvolver ao mais alto grau a arte

Esse trabalho deve desenvolver ao mais alto grau a arte de citar sem aspas. A teoria dessa arte está em correlação estreita com a da montagem (*Montage*). [...] O método desse trabalho: a montagem literária (*Methode dieser Arbeit: literarische Montage*). Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não vou roubar nada de precioso nem me apropriar das fórmulas espirituosas. Mas sim, dos andrajos, dos restos (*die Lumpen, den Abfall*): não quero fazer o inventário disso, mas permitir-lhes obter justiça da única maneira possível: utilizando-os (*sie verwenden*).<sup>29</sup>

#### 2a\_Para colocar no mundo um manifesto

Para colocar no mundo um manifesto, você deve querer: ABC. Que deverá ir contra: 1, 2, 3. Se lançar vigorosamente e ter suas asas preparadas para conquistar e disseminar pequenos abcs e grandes abcs, para assinalar, gritar, jurar, para organizar a prosa em um formato de absoluta e irrefutável evidência, para provar o seu *non plus ultra* e afirmar que a novidade se assemelha à vida da mesma maneira que a mais recente aparição de alguma meretriz prova a essência de Deus.<sup>30</sup>

“Pegue uma página de texto e trace uma linha mediana verticalmente e outra horizontalmente./ Você possui agora quatro blocos de texto: 1, 2, 3 e 4./ Agora corte ao longo das linhas e coloque o bloco 4 ao lado do bloco 1, o bloco 3 ao lado do bloco 2. Leia a nova página.”<sup>31</sup>

A causalidade enquanto uma verdade meramente estatística não absoluta é uma espécie de hipótese de trabalho sobre como os acontecimentos sur-

29 Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, op. cit., p. 474 e 476 apud “*Diante do tempo*”, Georges Didi-Huberman, 2015.

30 Tristan Tzara. *Dada Manifesto*, 1918. Disponível em: <<http://391.org/manifestos/1918-dada-manifesto-tristan-tzara.html#.WpbiwJM-eRs>>. Acesso em: 28 de fevereiro de 2018. Tradução nossa, p. 01.

31 William S. Burroughs, “*Les Techniques litteraires de Lady Sutton-Smith*”, Paris, 1967. p. 125 apud “*The third mind*”, William Burroughs e Brion Gysin, 1978, tradução nossa, p. 13-14.

gem uns a partir dos outros, enquanto que, para a sincronicidade, a coincidência dos acontecimentos, no espaço e no tempo, significa algo mais que mero acaso, precisamente uma peculiar interdependência de eventos objetivos entre si, assim como dos estados subjetivos do observador ou observadores.<sup>32</sup>

A ficção também pode funcionar como um filtro não em relação à memória mas em relação ao tempo presente, como uma lente, que pode ser chamada de lente da subjetividade, e que distorce a visão da realidade material. Quanto mais pessoas acreditam na ficção, mais real ela se torna e tende ao acreditar absoluto, ou seja, quando nenhuma das pessoas do grupo questiona ou desconfia daquilo que é apresentado. Para o acreditar absoluto, exemplo é o que não falta. Os regimes totalitários e todos os limites a que eles chegaram, as religiões e todos os seus conjuntos de regras e crenças indubitáveis, os sistemas políticos utópicos, os preconceitos todos desde o racismo até o machismo passando pela homofobia, os extremismos de maneira geral. É todo um mecanismo estruturado para que, das duas uma, ou olhasse para a situação, a abstrai e passa-se a viver dentro da ficção ou questiona-se a situação e vive-se como um estrangeiro dentro da ficção de que faz parte. Com quantas ficções se faz uma realidade?

Filosofia é a questão: a partir de qual perspectiva devemos olhar a vida, Deus, a ideia ou outro fenômeno. Tudo o que se olha é falso. Eu não considero o resultado final mais relevante que a própria escolha entre torta ou cerejas para a sobremesa. O sistema de, rapidamente, olhar para o outro lado da situação em vez de impor sua opinião indiretamente é chamado dialética, em outras palavras, suplicar pelo espírito das batatas fritas enquanto se dança ciranda envolta delas.<sup>33</sup>

A escada era de madeira, uma escada já envelhecida pelo tempo e rangia. A cada degrau que descia, descia dez degraus, de maneira que cheguei à **praia** e a escada que ficou para trás tocava a areia e o céu em suas extremidades. A água estava cristalina, mar típico da Região dos Lagos, Rio de Janeiro. Pisei os pés na areia

---

32 Carl G. Jung. *Prefácio ao I Ching*. In.: *I Ching: O livro das mutações*/ Richard Wilhelm (trad., introdução e comentários). São Paulo: Ed. Pensamento, 1998. p. 15-26. Trad.: Alayde Mutzenbecher e Gustavo Alberto Corrêa, p. 17.

33 Tristan Tzara. *Dada Manifesto*, 1918. Disponível em: <<http://391.org/manifestos/1918-dada-manifesto-tristan-tzara.html#.WpbiwJM-eRs>>. Acesso em: 28 de fevereiro de 2018. Tradução nossa, p. 02



bem branca, era possível sentir o vento que vinha do mar bagunçar meus cabelos e tinha um cheiro de maresia que só mesmo a **praia**. Um cheiro de peixe e sal e espuma d'água, tudo junto, e isso pra mim é maresia. Corri para o mar.

Mas por que criamos ficções todo o tempo? Talvez pelo fato de criarmos memória todo o tempo. Toda nova imagem, e aqui incluo as imagens espaciais, fotográficas, sonoras, táteis, olfativas e etc, a partir do momento que é percebida, vira, quase que automaticamente, memória. Mas a maneira como essas imagens são organizadas em nosso cérebro é o que assegura o fator ficcional dessa lembrança e, portanto, sua subjetividade.

“Enquanto a mente ocidental cuidadosamente examina, pesa, seleciona, classifica e isola, a visão chinesa (oriental) do momento inclui tudo até o menor e mais absurdo detalhe, pois tudo compõe o momento observado.”<sup>34</sup>

Tinha o cheiro doce das **praias** da Colômbia. Mas não era propriamente nenhuma **praia**, parecia mais um conjunto de lugares de afeto em que a extensão de areia era de um lugar e o azul do mar já era de outro, e o céu ainda de outro diferente.

A memória opera então por tantas vias que, em situações diversas encontra mecanismos diferentes de armazenagem, explico. Mônica ficou cega aos vinte e cinco anos de idade, ou seja, seu repositório de imagens fotográficas está limitado aos primeiros vinte e cinco anos de sua vida, fato que nos leva a crer que todas as imagens criadas a partir de então tem como referência precisamente esse banco de dados. Então se digo a ela que em Portugal se come baba de camelo, não é suficiente que mostre uma fotografia da sobremesa que comi. Para que ela construa uma imagem dentro de seu imaginário é preciso acesar referências que, tanto ela como eu, conhecemos. Baba de camelo passa então a ser um doce de leite meio aerado que tem uma textura de mousse de chocolate mas que quando tiramos o doce do pote com a colher esse realmente parece uma baba de camelo, ou baba de qualquer outra coisa, assim viscosa mas não tanto por que ao mesmo tempo que escorre da colher, se parte a meio do caminho. É assim então que Mônica cria, a partir da minha

---

34 Carl G. Jung. *Prefácio ao I Ching*. In.: *I Ching: O livro das mutações*/ Richard Wilhelm (trad., introdução e comentários). São Paulo: Ed. Pensamento, 1998. p. 15-26. Trad.: Alayde Mutzenbecher e Gustavo Alberto Corrêa, p. 16

ficção, uma ficção acerca do que é a baba de camelo. Uma imagem mental a partir de todo o seu estoque de imagens mentais.

“Não há verdade absoluta. A dialética é um mecanismo divertido que nos guia / de uma maneira um tanto banal/ para as opiniões que, desde sempre, já tínhamos.”<sup>35</sup>

“Uma repetição da experiência é impossível pelo simples motivo de que a situação original não pode ser reconstruída. Portanto, em cada caso há apenas uma primeira e única resposta.”<sup>36</sup>

Leça da Palmeira é a **praia** onde passei a maior parte dos verões da minha infância. Meus pais tinham casa ali. Já não sei se sou criança ou adulta no que vejo agora, mas estou bem perto da areia, uma relação mesmo física, e o vento me acerta constantemente. Olho o mar, somente olho.

Existe uma personagem de Saramago que muito me emociona. Saramago é romancista, e um romance é uma ficção, e como a mim me interessam as ficções, falei de Blimunda<sup>37</sup>. E veja bem que a personagem que descrevo aqui já não é mais a escrita pelo autor mas a minha que criei a partir de todos os meus filtros tendo como caminho para isso, aí sim, o autor. Bem, Blimunda é uma mulher que a idade não sei precisar mas que vivia junto com seu companheiro Baltazar e que juntos se propuseram, por vontade ou necessidade, a trabalhar na construção de um convento. Uma história bonita mas um tanto comum não fosse o brilho que possui a personagem do livro. Blimunda é uma mulher que vê o para-além das pessoas, ela vê dentro, ela sabe até o que não foi ainda dito e sabe também dizer exatamente quando o dito trata-se de uma mentira. Blimunda possui o dom da visualização. E tão bonito seria se fosse somente isso, mas a personagem opta também por não ver seu companheiro, Baltazar. A situação acontece pois sua vidência é possível somente quando

---

35 Tristan Tzara. *Dada Manifesto*, 1918. Disponível em: <[http://391.org/manifestos/1918-dada-manifesto-tristan-tzara.html#\\_WpbiwJM-eRs](http://391.org/manifestos/1918-dada-manifesto-tristan-tzara.html#_WpbiwJM-eRs)>. Acesso em: 28 de fevereiro de 2018. Tradução nossa, p. 03.

36 Carl G. Jung. *Prefácio ao I Ching*. In.: *I Ching: O livro das mutações*/ Richard Wilhelm (trad., introdução e comentários). São Paulo: Ed. Pensamento, 1998. p. 15-26. Trad.: Alayde Mutzenbecher e Gustavo Alberto Corrêa, p. 20.

37 Referência às personagens protagonistas do livro “Memorial do Convento”, José Saramago, 1982.

encontra-se em jejum, é comer um pedaço de pão pela manhã e pronto. Não desconfiava que seu companheiro fosse pessoa ruim, apenas não queria saber coisa demais, o amava até onde o pudesse ver e era suficiente. Blimunda não queria viver atormentada pelo excesso de informação sobre Baltazar.

Se casada com a lógica, a arte viveria em situação de incesto, tragando, engolindo seu próprio rabo, este ainda parte de seu próprio corpo, fornicando consigo mesmo, e a paixão se tornaria um pesadelo betumado em protestantismo, um monumento, um ponderoso monte de entranhas cinzas.<sup>38</sup>

A ficção e a narrativa flertam descaradamente. É como que, para tornar-se mais verídica, a ficção se organizasse numa narrativa muito da bem contada. Uma coisa que leva a outra e essa leva a uma outra, criando uma relação interminável de causa e consequência. Só é possível acreditar na vidência de Blimunda por que antes disso acreditamos que ela é um ser no mundo, pelo menos dentro das memórias da construção do tal convento. Acreditamos também pois, tão consciente de seu dom, ela opta justamente por não utiliza-lo quando lhe é conveniente. Ou seja, ela sabe que sabe.

Costumo dizer que não tem nada a ver com isso, com como eu cheguei ao resultado. O que seria qualquer escrita senão um *cut-up*? Alguém tem que programar a máquina; alguém tem que fazer o *cutting up*. É preciso lembrar que fiz algumas seleções primeiro. Em um sem número de possíveis sentenças a utilizar, eu escolho uma.<sup>39</sup>

Correu uma história aqui na rua de que um senhor estava dormindo em seu quarto, assim já pela madrugada, quando começou a sentir um mau-estar, uma coisa mesmo estranha. Era uma coceira sem fim nesse tal ponto no meio das costas que foi inflamando e o homem virou barata, de repente, dormiu homem, acordou barata. E olha que essa história sequer é minha portanto não conseguirei entrar em detalhes, mas não fosse essa história ficção, ninguém acreditava. E coisa engraçada é acreditar na ficção, e talvez seja justamente aí o cerne de toda a problemática. Se

---

38 Tristan Tzara. *Dada Manifesto*, 1918. Disponível em: <<http://391.org/manifestos/1918-dada-manifesto-tristan-tzara.html#.WpbiwJM-eRs>>. Acesso em: 28 de fevereiro de 2018. Tradução nossa, p. 04.

39 William Burroughs; Brion Gysin. *The third mind*. Nova York: The Viking Press, 1978. Tradução nossa, p. 07.

eu acredito na ficção e a realidade material imediata passa a ser ficcionalizada antes mesmo de virar memória, ou seja, a realidade já chega até mim pelas lentes da ficção, qual será a chance de alguém duvidar da ficção? Ou pior, se a ficção faz as vezes de realidade e sequer se apresenta como ficção, como desconfiar do que é dito?

“Eu não sei dizer sobre onde a ficção ordinariamente dirige-se a si, mas eu estou deliberadamente inclinado à associação com a área que, de maneira geral, chamamos de sonhos. Precisamente, o que é um sonho? Uma certa justaposição de palavra e imagem.”<sup>40</sup>

Desci por uma escada de mármore branco de exatos dez degraus. Era uma escada que não necessariamente pertencia à **praia** mas ela estava ali, e logo que cheguei ao último degrau, estava na areia. Vestia um vestido esverdeado e sapatos vermelhos, como os que usei ontem.

Abri os braços em frente ao mar, abri mesmo muito, alongando as costas todas e sentindo a brisa fresca que vinha do mar e bagunçava todo meu cabelo. Respirei fundo. E de novo. Abri minha cadeira de **praia** toda colorida, meti o guarda-sol na areia e me sentei. Isso é o que mais gosto quando estou na **praia**, ouvir o mar e ficar ali olhando o horizonte e não pensar em nada, não fazer nada. Estar ali e só. Vestia biquini, estava descalça. As roupas ficaram pelo pensamento, quando vi já não as tinha, assim como a cadeira e o guarda-sol simplesmente sumiram quando tive que voltar à escada de mármore branco.

“Os *cut-ups* estabelecem novas conexões entre as imagens, o que, consequentemente, aumenta a variedade do que é visto.”<sup>41</sup>

Imagine que exatamente agora eu lhe diga que existe um ponto nas suas costas, localizado assim mais ou menos no meio dela e que esse ponto não pode jamais ser visto, nem tampouco pode ser tocado. Você acreditaria nesse ponto? Provavelmente a resposta seria sim, acredito, já que sei que tenho costas e que ela possui uma região central e quanto mais ao centro da zona central, mais limitado estará o ponto.

---

40 Ibid., p. 01.

41 Ibid., p. 04.

Mas repare, o que se tem consciência não é do ponto em si mas da lógica por trás da ocupação do espaço pelo tal ponto. Agora, e se eu te digo que esse ponto não se trata de um ponto mas sim de um buraco, você acreditaria? Provavelmente não e o por que nem eu nem você saberíamos explicar, mas fato é que a lógica não consegue explicar o buraco, somente o ponto. Logo, acredita-se no ponto mas não no buraco. Mas se não vejo, nem posso tocar, é possível que tanto uma quanto a outra coisa exista.

“O que precisamos é de trabalhos fortes diretos precisos e, sempre, fora do alcance do entendimento. A lógica é uma complicação. A lógica está sempre errada.”<sup>42</sup>

Era uma **praia** que eu nunca tinha visto antes, nem visto nem estado nela, nem tampouco ninguém havia me contado ou comentado qualquer coisa sobre. Lembro de ser noite e o mar já era aquele completo breu infinito que já não se diferenciava do céu em nada, nem em cor nem em grandeza nem em eternidade. Os pés pisavam a areia mas já não lembro se vestia sapatos ou se estava descalça. Era um vagar sem destino em um passo lento mas constante. O por que de estar ali, não entendia. Fui levada.

“Me interessa, precisamente, como palavra e imagem se juntam em linhas associativas muito, muito complexas.”<sup>43</sup>

“Se um punhado de fósforos é jogado no chão, eles formam o padrão característico daquele momento.”<sup>44</sup>

As ficções, criamos todo o tempo. Para alguns, a ficção é a não-realidade, para mim, prefiro defini-la como uma nova realidade ou uma para-além-realidade criada a partir do que convencionamos como realidade, ou seja, esse estímulo primeiro e direto da materialidade que nos cerca.

---

42 Tristan Tzara. *Dada Manifesto*, 1918. Disponível em: <<http://391.org/manifestos/1918-dada-manifesto-tristan-tzara.html#WpbiwJM-eRs>>. Acesso em: 28 de fevereiro de 2018. Tradução nossa, p.04.

43 William Burroughs; Brion Gysin. *The third mind*. Nova York: The Viking Press, 1978. Tradução nossa, p. 01.

44 Carl G. Jung. *Prefácio ao I Ching*. In.: *I Ching: O livro das mutações*/ Richard Wilhelm (trad., introdução e comentários). São Paulo: Ed. Pensamento, 1998. p. 15-26. Trad.: Alayde Mutzenbecher e Gustavo Alberto Corrêa, p. 17.

“Eu poderia imaginar que os *cut-ups* seriam de muito mais fácil compreensão para, possivelmente, os chineses, por que pode-se ver que existem inúmeras maneiras diferentes de se ler um ideograma. Esse já é um *cut-up*.”<sup>45</sup>

O ponto de vista chinês não se preocupa com a atitude que se adota frente ao funcionamento do oráculo. Somos unicamente nós que estamos confusos, porque tropeçamos repetidas vezes em nosso preconceito, ou seja, a noção de causalidade. A antiga sabedoria oriental enfatiza o fato de que o indivíduo inteligente compreende seus próprios pensamentos, mas não se preocupa de modo algum com a forma como o faz.<sup>46</sup>

## 2b\_Roteiros

“Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.”<sup>47</sup>

Quando finalmente se estabeleceu o serviço postal regular na Grã-Bretanha e a correspondência começou a ser transportada por trens pela primeira vez – por volta de 1840 –, isso desencadeou uma enxurrada de cartas entre aqueles capazes de escrever. As pessoas rotineiramente rabiscavam cartas de 20 páginas, três vezes por semana, para diferentes correspondentes ao mesmo tempo, não por que tivessem algo particularmente instigante para dizer, mas pelo simples prazer de poder fazê-lo – e por confiar que seriam recebidas do outro lado do país em questão de dias, ao contrário das duvidosas semanas que levavam no tempo das carroças e cavalos.<sup>48</sup>

“O corte ideal (para mim) obedece simultaneamente aos seis critérios que se seguem: 1) reflete a emoção do momento; 2) faz o enredo avançar; 3) acontece no momento ‘certo’, dá ritmo; 4) respeita o que podemos chamar de ‘alvo de imagem’ (*eye trace*) – a preocupação com o foco de interesse do espectador e sua movimentação dentro do quadro; 5) respeita a ‘planaridade’ - a gramática das três dimensões

45 William Burroughs; Brion Gysin. *The third mind*. Nova York: The Viking Press, 1978. Tradução nossa, p. 05.

46 Carl G. Jung. *Prefácio ao I Ching*. In.: *I Ching: O livro das mutações*/ Richard Wilhelm (trad., introdução e comentários). São Paulo: Ed. Pensamento, 1998. p. 15-26. Trad.: Alayde Mutzenbecher e Gustavo Alberto Corrêa, p. 26.

47 Oswald de Andrade. *Manifesto Antropófago*. In: *Revista de Antropofagia*. Reedição da Revista Literária publicada em São Paulo – 1ª e 2ª edições – 1928- 1929. São Paulo: CLY, 1976, p.03.

48 Walter Murch. *Num piscar de olhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. Trad.: Juliana Lins, p. 131.

transpostas para duas pela fotografia (a questão da linha de eixo, *stageline*, etc.); e 6) respeita a continuidade tridimensional do próprio espaço (onde as pessoas estão na sala e em relação umas com as outras).”<sup>49</sup>

Tinha o cheiro doce das **praias** da Colômbia. Mas não era propriamente nenhuma praia, parecia mais um conjunto de lugares de afeto em que a extensão de areia era de um lugar e o azul do mar já era de outro, e o céu ainda de outro diferente.

“O problema da comparação entre filmes e sonhos é que ela é interessante, provavelmente verdadeira, mas relativamente infrutífera. Sabemos tão pouco sobre a natureza dos sonhos que não há o que acrescentar à observação, depois de feita.”<sup>50</sup>

‘Espere um pouco’, você diz, ‘as paredes são vermelhas, mas não são pesadas’. Então, você pensa um pouco mais. ‘Estão cobertas pelas cortinas. Não são cortinas opacas e sim translúcidas’. Então, as cortinas são acrescentadas. ‘Mas, o assoalho... precisa de alguma coisa.’ Você retrocede à ideia e se dá conta de que há alguma coisa no assoalho – está tudo lá. Então, você faz essa coisa no assoalho. E começa a recordar mais detalhes da ideia. Faz algumas tentativas e comete erros, mas tudo é de novo arrumado; adiciona outros itens até entrar em sintonia com a ideia original.<sup>51</sup>

“Só não há determinismo – onde há mistério. Mas que temos nós com isso?”<sup>52</sup>

Mas quando é que o personagem toma consciência de si e de sua realidade? Quando é que nós tomamos consciência de nós e de nossa realidade? Talvez a ficção seja um caminho. Talvez seja a ruína.

“Querer algo é apenas o ponto de partida; fico então à espera de que o próprio material me diga o que fazer em seguida”<sup>53</sup>

---

49 Ibid., p. 29.

50 Ibid., p. 64.

51 David Lynch. *Em águas profundas*. 2008, p. 90.

52 Oswald de Andrade. *Manifesto Antropófago*. In: Revista de Antropofagia. Reedição da Revista Literária publicada em São Paulo – 1ª e 2ª edições – 1928- 1929. São Paulo: CLY, 1976, p.03.

53 Walter Murch. *Num piscar de olhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. Trad.: Juliana Lins, p. 115.

“O fato central de tudo isso é que os cortes funcionam. Mas a questão permanece: por quê? Acontece algo parecido com o peixe-voador, que não deveria voar mas voa.”<sup>54</sup>

Gostaria muito que essa **praia** fosse Cabo Frio mas não era. Acabou por ser um sem fim de **praias** juntas, um pedacinho de cada lugar. E eu tentava enxergar a multidão que lota a minha **praia** mas ali não tinha, era só um tantinho de gente aqui outro longe longe que nem enxergava direito.

Eu sentia que cada coisa continha tudo. Nutri então a forte esperança de que a unidade acabaria emergindo de uma hora para outra e que eu saberia como todas aquelas coisas podiam se relacionar. Mas isso só foi acontecer no meio do caminho, quando de repente notei uma espécie de forma que poderia unir o resto, cada coisa que tinha surgido antes. E aquele dia foi incrível. Foi incrível porque pude dizer que isso constituiria o filme.<sup>55</sup>

As ficções, criamos todo o tempo. Para alguns, a ficção é a não-realidade, para mim, prefiro defini-la como uma nova realidade ou uma para-além-realidade criada a partir do que convencionamos como realidade, ou seja, esse estímulo primeiro e direto da materialidade que nos cerca. Apesar de direto, jamais podemos entender esse estímulo como objetivo. A realidade de cada indivíduo está intimamente relacionada à sua subjetividade e esta, por sua vez, relacionada à memória.

“[...] projetar, discutir, rebobinar, projetar de novo, reunir, elaborar cronogramas, fazer reajustes, tomar notas, catalogar, além de refletir muito.”<sup>56</sup>

“A ideia é um pensamento. Um pensamento que contém mais coisas do que pensamos quando o recebemos. Mas o primeiro momento é sempre uma centelha.”<sup>57</sup>

[...] por exemplo, o fatorial de  $4 = 1 \times 2 \times 3 \times 4 = 24$ . O fatorial de  $6 = 1 \times 2 \times 3 \times 4 \times 5 \times 6 = 720$ ; como se vê, o número aumenta rapidamente. O fatorial de 25

---

<sup>54</sup> Ibid., p. 21.

<sup>55</sup> David Lynch. *Em águas profundas*. 2008, p. 149-150.

<sup>56</sup> Walter Murch. *Num piscar de olhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. Trad.: Juliana Lins, p. 16.

<sup>57</sup> David Lynch. *Em águas profundas*. 2008, p. 23.



é um número bastante elevado, algo como 15 bilhões de bilhões de milhões – ou 15 seguido por 24 zeros. Multiplique isto por “e” e você terá (aproximadamente) 40 seguido por 24 zeros. Menos um.<sup>58</sup>

Já o cinema não-documental é uma realidade ficcionalizada mas apresenta-se como ficção. Mas e as notícias que chegam pela televisão? Ou mesmo pelo cinema dito documental? Todo enquadramento é uma pequena partícula de ficção criada para evidenciar um ponto que interessa mais do que outro, pela visão de quem a realiza, e, tão importante quanto o que esse enquadramento evidencia, deveria ser o que ele exclui ou quem é excluído quando o evidenciado se torna a norma. Agora, com quantas realidades se faz uma ficção? Em quantas histórias é preciso botar os olhos para criar uma ficção que se entenda enquanto ficção, ou seja, que possua consciência de si, mas que, para além disso, queira evidenciar a realidade?

“Contra o mundo reversível e as idéias objectivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dynamic. O indivíduo victima do systema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores.”<sup>59</sup>

“Adoro a lógica dos sonhos; adoro a forma com que se desenrolam. Mas dificilmente extraio ideias dos sonhos.”<sup>60</sup>

“Ainda assim, a característica mais pronunciada de qualquer sistema não-linear é precisamente a sua não linearidade.”<sup>61</sup>

Matosinhos era a **praia** que de mim estava mais perto, havia estado ali na semana anterior. Era fim de tarde e eu olhava o mar em busca de boa onda. Sempre assim, como de costume, analisava a direção do vento e para onde quebravam as ondas, a direção da correnteza e pra que lado puxava o mar. Fiquei assim imenso tempo parado com os pés enfiados na areia olhando lá na frente. Engraçado pensar nessa **praia** se a minha **praia**, a minha mesmo de todos os dias, cenário de infância

---

58 Walter Murch. *Num piscar de olhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. Trad.: Juliana Lins, p. 86.

59 Oswald de Andrade. *Manifesto Antropófago*. In: Revista de Antropofagia. Reedição da Revista Literária publicada em São Paulo – 1ª e 2ª edições – 1928-1929. São Paulo: CLY, 1976, p.03.

60 David Lynch. *Em águas profundas*. 2008, p. 67.

61 Walter Murch. *Num piscar de olhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. Trad.: Juliana Lins, p. 115.

e lugar cativo da adolescência, está tão longe daqui mas tão perto de minha memória.

A memória opera então por tantas vias que, em situações diversas encontra mecanismos diferentes de armazenagem, explico. Mônica ficou cega aos vinte e cinco anos de idade, ou seja, seu repositório de imagens fotográficas está limitado aos primeiros vinte e cinco anos de sua vida, fato que nos leva a crer que todas as imagens criadas a partir de então tem como referência precisamente esse banco de dados. Então se digo a ela que em Portugal se come baba de camelo, não é suficiente que mostre uma fotografia da sobremesa que comi. Para que ela construa uma imagem dentro de seu imaginário é preciso acesar referências que, tanto ela como eu, conhecemos. Baba de camelo passa então a ser um doce de leite meio aerado que tem uma textura de mousse de chocolate mas que quando tiramos o doce do pote com a colher esse realmente parece uma baba de camelo, ou baba de qualquer outra coisa, assim viscosa mas não tanto por que ao mesmo tempo que escorre da colher, se parte a meio do caminho. É assim então que Mônica cria, a partir da minha ficção, uma ficção acerca do que é a baba de camelo. Uma imagem mental a partir de todo o seu estoque de imagens mentais.

O intrigante é que a junção desses pedaços – o ‘corte’ [cut], na terminologia americana – parece realmente funcionar, mesmo representando um total e instantâneo deslocamento de um campo de visão para outro deslocamento este que, às vezes, acarreta um pulo para frente ou para trás não só no espaço, como também no tempo.<sup>62</sup>

“Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós.”<sup>63</sup>

Em outras palavras, o sonho, oculto na memória, aparece em defesa própria revelando-se quando se vê ameaçado por outra versão. Essa revelação sobre bimotores e elefantes pode levar o ouvinte a elaborar uma nova improvisação, que levará a outro aspecto do sonho encoberto, e assim por diante até que transpareça o máximo de informação possível.<sup>64</sup>

---

62 Ibid., p. 17.

63 Oswald de Andrade. *Manifesto Antropófago*. In: Revista de Antropofagia. Reedição da Revista Literária publicada em São Paulo – 1ª e 2ª edições – 1928- 1929. São Paulo: CLY, 1976, p.03.

64 Walter Murch. *Num piscar de olhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. Trad.: Juliana Lins, p. 38.

Não me espantaria se um dia descobríssemos que vivemos dentro de um vídeo jogo e que, nesse exato momento, no balão de fala atribuído a mim aparecesse “/s *this real life?*”. A realidade soa, no mínimo, surreal. Mas, bem, partiremos do pressuposto que não vivemos em um vídeo jogo e que sim, a realidade material imediata é a realidade, seja lá o que isso for.

De qualquer forma, acredito que as justaposições ‘fílmicas’ acontecem não apenas quando sonhamos, mas também quando estamos acordados. E, de fato, chegaria ao ponto de dizer que essas justaposições não são artefatos mentais casuais, mas parte da metodologia que usamos para dar sentido ao mundo: temos que transformar a realidade em uma descontinuidade visual, do contrário ela iria nos parecer uma linha de letras sem separação por palavras ou pontuação quase que incompreensível.<sup>65</sup>

“Há uma tranquilidade quando se pensa durante a refeição. Você toma seu café ou seu *milk shake*, entra em áreas estranhas e escuras do pensamento e retorna são e salvo à refeição.”<sup>66</sup>

Desci por uma escada de mármore branco de exatos dez degraus. Era uma escada que não necessariamente pertencia à **praia** mas ela estava ali, e logo que cheguei ao último degrau, estava na areia. Vestia um vestido esverdeado e sapatos vermelhos, como os que usei ontem.

“O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará.”<sup>67</sup>

E como estou aqui para chegar a conclusões, vou preferir a tendência afirmativa e declarar que o cinema ainda estará conosco por mais cem anos. Diferente, é claro, mas ainda cinema. Sua persistência será movida pela permanente necessidade humana de histórias no escuro, e sua evolução será abrilhantada pelas revoluções tecnológicas que estão a caminho.<sup>68</sup>

---

65 Ibid., p. 68.

66 David Lynch. *Em águas profundas*. 2008, p. 41.

67 Oswald de Andrade. *Manifesto Antropófago*. In: Revista de Antropofagia. Reedição da Revista Literária publicada em São Paulo – 1ª e 2ª edições – 1928- 1929. São Paulo: CLY, 1976, p.03.

68 Walter Murch. *Num piscar de olhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. Trad.: Juliana Lins, p. 151.

“Adoro ver gente sair da escuridão.”<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> David Lynch. *Em águas profundas*. 2008, p. 137.

## 4.

## O tempo da mirada e o tempo da miragem\_ Sobre Bill Viola e Tacita Dean

### 1\_Diante de uma imagem

Diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente nunca cessa de se reconfigurar, se a desposseção do olhar não tiver cedido completamente o lugar ao hábito pretensioso do ‘especialista’. Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja–, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha.<sup>70</sup>

“O que é uma imagem? A múltipla proliferação de imagens no mundo contemporâneo parece – e esse é seu paradoxo – inversamente proporcional à nossa faculdade de dizer com exatidão ao que elas correspondem.”<sup>71</sup> E querer definir a imagem, seja o que seja que ela representa, pode limitar demasiado as tantas maneiras de manifestação dessas imagens. Independente do que sejam, de como sejam e de quando sejam, “as imagens exigem que a elas se dedique tempo.”<sup>72</sup>

Quanto tempo deve-se olhar para uma imagem para apreendê-la? Quantas imagens se desdobram em uma mesma imagem?

### 2a\_ Lifespans, Bill Viola, 2012.

Era uma sala grande em termos espaciais e referentes à estatura humana, mas certamente não era a maior do Guggenheim Bilbao, e na parede principal anunciava

70 Georges Didi-Huberman. *Diante do Tempo. História da arte e anacronismo das imagens*. 2015, p.16.

71 Georges Didi-Huberman. “Pensar a imagem”. In *Devolver uma imagem*. Org. Emmanuel Alloa | Belo Horizonte: Autêntica Editora (Coleção Filó) | 2015), p. 07.

72 Op. cit.

a exposição retrospectiva de Bill Viola. A tal exposição ocupava a maior parte das galerias e salas do museu. Entro em uma das galerias, dividida no meio por um cubo branco enorme onde, assim como nas paredes, estavam penduradas telas de LCD, algumas horizontais e outras verticais. Me aproximo de uma tela em especial que se encontra em posição vertical e logo o que se percebe é uma paisagem desértica onde uma onda de calor que sai da areia, cruza a tela verticalmente gerando alguma deformidade nas figuras que vêm ao longe, bem longe. Do tempo que demora, ora olha-se para os *performers*, ainda pequenos pontos ao fundo da imagem, ora olha-se para os efeitos na superfície da imagem — as miragens — ora olha-se para a profundidade da imagem em si, as montanhas ao fundo que tocam simultaneamente o céu e o chão de areia escaldante e toda a imensidão onde encontra-se inserido o casal. Somente agora percebo que trata-se de um homem e uma mulher. “Tenho achado interessante, no meu trabalho, ser influenciado por essa sensação de espaço e simultaneidade em vez de sequencialidade. Por exemplo, eu travo o tripé da câmara e não movo a câmara e deixo ali gravando sem parar”<sup>73</sup>

Eles vêm ainda muito pequenos proporcionalmente ao que é enquadrado e agora já me pergunto se vêm mesmo ou se estão indo, cada vez mais afastados da câmara. Fixo meu olhar exclusivamente nas figuras humanas e percebo que, gradualmente, seus tamanhos em relação à tela aumentam, o que é diretamente proporcional ao fato de se aproximarem do dispositivo que os filma. E agora já penso que certamente isso foi filmado primeiro com uma câmara de muita qualidade e segundo com uma tele-objetiva, dessas 300 mm ou mais. Cada unidade de tempo que passa — que agora já nem sei quanto tempo faz que olho essa imagem — os *performers* estão maiores e maiores em relação à proporção do enquadramento e agora estou ansiosamente aguardando que cheguem logo, tanto antes quanto possível, mas nunca chegam. Parece que jamais efetivamente se aproximarão ou passarão pela câmara, apesar de estarem sempre, sempre caminhando, sem parar por nenhum instante. “[a edição] é uma maneira de estruturar o espaço e o tempo. Mas quando você mantém a câmara fixa, você fica nesse tipo de espaço, onde o tempo se desdobra em um processo contínuo.”<sup>74</sup>

---

73 Bill Viola em *Bill Viola at Work: Making the Passions Videos*. YouTube, 02 de fevereiro de 2012. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=GQuSYsFMMt4>>. Acesso em: 31 de maio de 2018. Tradução nossa. (video)

Do meio do caminho até que cruzem de fato a câmara e recomecem a jornada lá do fundo da imagem, como acabam de recomeçar, a princípio sem serem vistos e em seguida sendo vistos só bem de longe, para depois se revelar um homem e uma mulher que caminham em direção à câmara, ou não, já não sei se estão indo ou voltando, até por que, na verdade, me perdi olhando para a paisagem desértica que estava atrás deles. O céu bem azul que contrasta com a areia bem amarela e certamente bem quente já que é possível observar as ondas de calor que, ora ou outra, passam pela câmara.

É um casal de *performers* negros, agora reparei melhor. E ela está com um vestido que me parece vermelho ou algo muito próximo disso, talvez um terracota. Eles estão de mãos dadas, me parece. Acho que não, as mãos estão próximas e quase se tocam mas não se tocam. Ao fundo, a montanha não desce soberana até o chão, agora, e somente agora, percebi que existe uma vegetação entre o que se vê da montanha e a areia. E eles vão se aproximando até que razoavelmente rápido, já não me causa ansiedade. Enquanto os espero, me aproximo, e quanto mais perto olho mais vejo os pixels da tela que se organizam de maneira a emitirem as proporções de RGB ideais para que o terracota do vestido se pareça ao máximo com um terracota e não laranja e não vermelho.

Me afasto e eles já passaram, já são novamente um ponto no fundo da imagem que ainda não posso ver mas sei que estão lá e que caminham em direção à câmara e que, em breve, estarão tão visíveis quanto o calor que sai da areia e cruza a tela verticalmente gerando alguma deformidade nas figuras que vem ao longe, bem longe. E assim seguirá por todo o dia da exibição, por todas as horas em que o dispositivo estiver ligado e a imagem estiver em *loop*.

## **2b\_ *The Green Ray*, Tacita Dean, 2001.**

Em princípio era o nome, *The green ray*, e somente isso. Nome que define um fenômeno que não conhecia. O nome foi colocado na pesquisa acompanhado do nome da artista, Tacita Dean. A primeira indicação que aparece é o link para o site

---

74 Bill Viola em *Bill Viola at Work: Making the Passions Videos*. YouTube, 02 de fevereiro de 2012. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=GQuSYsFMMt4>>. Acesso em: 31 de maio de 2018. Tradução nossa (video)

do MoMA<sup>75</sup>, museu que detém tanto a obra quanto os direitos para seu uso e exibição. O que encontro no site é tão somente um *frame* do vídeo, *frame* de um momento qualquer anterior ao raio de sol verde, que não dizia nada, efetivamente, era somente mais uma imagem de um pôr do Sol no horizonte do mar com uma qualidade de película, assim com aqueles pequenos ruídos que só mesmo na película. Essa informação foi posteriormente confirmada pela ficha técnica que dizia que o filme foi realizado com uma câmara 16 mm no ano de 2001, ano esse, inclusive, que já levantava suspeitas sobre o que se tornaria a película frente ao *boom* da era digital, já que agora havíamos sobrevivido ao *bug* do milênio e a tecnologia era uma grande promessa.

Em busca do vídeo propriamente, ou seja, da imagem em movimento, recorri ao *Youtube* que possuía somente alguns trechos do vídeo, mas nenhum mostrava a obra integral, o material na íntegra foi encontrado somente na plataforma *Vimeo*. De *play*, aumentei a janela de exibição para que a imagem preenchesse toda a superfície da tela e comecei a assistir. É a linha do horizonte que divide o mar do céu e ali logo acima da linha já vem logo o Sol superlaranja. Acompanhando a imagem é possível escutar a narração da própria artista que de maneira poética relata o fenômeno ao qual estamos prestes a, ao mesmo tempo que a câmara, presenciar. E é mesmo sobre isso que se trata, observar. “Eles [os videos] se tornam muito observacionais. Há uma maneira de descrever um momento no tempo que pode ser muito explícita, e que pode ser apenas esperar que algo aconteça, ou descrever algo através de sons, o que eu faço muito. Então eles estão apenas observando, de certa forma.”<sup>76</sup>

O vídeo evolui e quanto mais o tempo passa mais o Sol baixa, não é longo, dura dois minutos, mas certamente saber que algo acontecerá muito em breve, pois já anunciado no próprio título da obra, e que se deve estar completamente atenta pois é questão de segundos e que qualquer piscar de olhos impede de ver o que se revelará. E, passou. Assim mesmo nessa velocidade. “A narrativa que aparece nos meus filmes é a do próprio tempo. Geralmente, o Sol se pondo ou um intervalo de tempo, ou até mesmo o vento ou uma tempestade se aproximando”<sup>77</sup> Não hesitei em pegar

<sup>75</sup> Museum of Modern Art, Nova York.

<sup>76</sup> Tacita Dean - Palestra de Tacita Dean no IMS-RJ, 2013. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=AGSi237tFDY>>. Acesso em: 24 de março de 2018.

<sup>77</sup> Ibid.



o cursor e voltá-lo um pouco no tempo para ver o tal raio verde. E novamente. Mas não é possível vê-lo. Diz-se do raio verde que ocupa somente um fotograma do rolo de filme e, à velocidade que foi exibida, apesar de ali estar, jamais poderá ser visto. “Acredito que meus filmes estejam mais próximos da pintura do que do cinema. Eles são imagéticos e não didáticos. Algumas pessoas dizem que são documentários. Não são documentários, mas de certa forma são documentos.”<sup>78</sup>

Pausei o vídeo e deixei a imagem estática ali por alguns instantes. Voltei à página do MoMA e, qual não foi minha surpresa, esse vídeo é parte de uma instalação com outros três vídeos cujo nome é “*The Sun Quartet*”. É certo que estar em contato com essa obra através do computador e não em presença da obra no museu ou em alguma galeria torna-se uma experiência completamente diferente. Não é possível, por exemplo, escutar o som da película passando pelo projetor 16 mm ou mesmo olhar para a imagem que existe antes na película para somente depois se tornar a imagem aumentada através da projeção na parede. Mas, por outro lado, é possível, por exemplo, assistir à obra mais de uma vez, parar o vídeo quando for interessante e voltar no tempo da obra tantas vezes quantas forem necessárias. A obra então se abre em possibilidades apesar de se restringir na magnitude e imersão pensadas pela artista no ato de sua feitura.

### **3\_ Como estarmos à altura de todos os tempos**

“Mas como estarmos à altura de todos os tempos que essa imagem, diante de nós, conjuga em tantos planos? E como dar conta do presente dessa experiência, da memória que ela convocava, do futuro que ela insinuava?”<sup>79</sup>

O tempo que se gasta olhando para uma imagem é proporcional à quantidade de detalhe apreendido dela. Cada unidade de tempo trará consigo uma reflexão e, com isso, uma nova imagem, uma nova percepção. O plano estático acaba por reforçar o enquadramento escolhido pelo autor que atesta que aquele é o recorte essencial que permitirá ao espectador toda a compreensão da imagem. O artista, enquanto aquele que produz imagens, aquele que opera escolhas, é impositivo, tanto

---

<sup>78</sup> Ibid.

<sup>79</sup> Georges Didi-Huberman. *Diante do Tempo. História da arte e anacronismo das imagens*. 2015, p.16.

em seu recorte do espaço, mostrando somente aquilo ao que os olhos deverão mirar, quanto em seu recorte de tempo, pois a apreensão total do que é mostrado só se realiza se fixado o olhar por toda a duração da imagem.

Eu não diria que estou interessada no passar do tempo de forma consciente. Porém, estou muito interessada em coisas ligadas ao tempo. E o meu media, a película, é um media ligado ao tempo. O tempo está envolvido desde o começo. Você não pode deixar de pensar no tempo ao fazer um filme, pois é um media muito ativo. Há restrições no seu tempo desde o início. Com as câmaras de 16 mm eu tenho três minutos de filme, então tenho que trocar o rolo. Ou dez minutos de filme, se estiver usando uma câmara maior. Mas, ainda há a divisão no tempo a ser construída, e a ilusão do tempo passando.<sup>80</sup>

O espectador mira a imagem por tanto tempo em busca do instante da miragem que, em uma última instância, tem como reflexão não mais a imagem em si e seu conteúdo mas o aparelho técnico, no caso a câmara, que deu origem à imagem e, posteriormente, o dispositivo que a transmite. E é a miragem que revela ao espectador, novamente, a imagem, independente de seu media, enquanto superfície bidimensional e enquadramento. A miragem enquanto retorno à imagem, a superfície.

O assunto passa a não ser mais o conteúdo do vídeo em si, mas a imagem no que concerne a superfície em que agora existe. A janela dimensional imersiva para um novo universo, criada pelo cinema, que convida o espectador a mergulhar é quebrada, o espectador é agora convidado a simplesmente olhar e, no sentido mais amplo, perceber. Pois dizer que essas são “janelas abertas” é negar completamente sua materialidade, ou seja, as imagens nesse caso passam a ser mera “transitividade cuja função de referência funciona melhor quanto mais sejam esquecidas na sua materialidade”.<sup>81</sup> Esse é o caso, por exemplo, do cinema em seu modelo mais tradicional quanto possível, em uma sala escura com somente a luz do projetor ligada. O filme torna-se não mais que um meio através do qual a imagem será formada.

---

80 Tacita Dean: a medida das coisas | Minidocumentário. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=M7bDTObJV8&t=1s>>. Acesso em: 19 de março de 2018.

81 Emmanuel Alloa. *Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar*. In: Pensar a imagem/ Emmanuel Alloa (org.) Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. (Coleção Filô/ Estética), p.12.

Diferente do que Tacita Dean nos convida a fazer em seu trabalho *The green ray*, onde o objetivo é buscar o raio verde ao pôr do Sol que somente existe na imagem gravada pela câmara 16 mm e posteriormente projetada, ou seja, só se tem acesso a essa informação aquele que olhar para a imagem técnica em si e então, “olhar para o raio verde do Sol torna-se o ato de olhar propriamente dito. É sobre se deparar e acreditar no que é visto.”<sup>82</sup> Olhar no sentido de perceber o detalhe que a imagem sugere. E até chegarmos ao detalhe do raio de Sol verde, somos conduzidos pela fala da artista que se estende por toda a duração do vídeo, reafirmando o media enquanto documento, ao mesmo tempo que se deixa atravessar pelo deslumbramento da própria imagem que, gradativamente, se revela. É uma imagem que se sobrepõe a outra e a outra logo em seguida, quase que imperceptivelmente. E, o “movimento assim concebido será, portanto, a passagem regulada de uma forma a outra, isto é, uma ordem de poses ou instantes privilegiados”<sup>83</sup> até que, finalmente, nos deparamos com o momento essencial, aquele para o qual o vídeo está destinado desde o princípio mas que, sem os outros momentos ou mesmo sem a construção da sequência de momentos, não faria sentido. Esse momento, no trabalho de Tacita Dean, acaba por representar uma parcela ínfima do vídeo, um único fotograma.

O fator decisivo no deciframento de imagens é tratar-se de planos. O significado da imagem encontra-se na superfície e pode ser captado por um golpe de vista. No entanto, tal método de deciframento produzirá apenas o significado superficial da imagem. Quem quiser ‘aprofundar’ o significado e restituir as dimensões abstraídas, deve permitir à sua vista vaguear pela superfície da imagem.<sup>84</sup>

Ou seja, deve-se apreender a imagem não somente horizontalmente, no que diz respeito ao correr do tempo e aos planos que se sobrepõem uns aos outros, criando a sensação de movimento ao que foi filmado, mas também verticalmente, em toda sua superfície, em todos os detalhes que traz cada novo fotograma. “Se, no assim chamado desencadeamento ‘horizontal’, a lógica é uma lógica de ações, no desen-

82 *The Green Ray by Tacita Dean*. Vimeo, 06 de março de 2012. Disponível em: <<https://vimeo.com/38026163>>. Acesso em: 10 de outubro de 2017. Tradução nossa. Original: “So looking for the green ray became about the act of looking itself, about faith and belief in what you see.”

83 Gilles Deleuze. *Cinema 1 - A imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. Trad.: Stella Senra, p. 12.

84 Vilém Flusser, *Filosofia da caixa-preta - Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*, 1985, p.07.

cadeamento 'vertical', existe a lógica de uma emoção ou ideia central que atrai para si imagens discrepantes mas que contêm, em comum, esse núcleo que as une.”<sup>85</sup> Assim como, somente o conjunto temporal revela a totalidade da imagem, somente o conjunto de elementos contidos no próprio enquadramento da imagem revelará sua totalidade enquanto superfície. Temos então o tempo-vertical de olhar para a superfície de cada plano e o tempo-horizontal de perceber cada novidade revelada pelo próprio passar dos planos, que cria a ilusão de tempo decorrido. “Ao vaguear pela superfície, o olhar vai estabelecendo relações temporais entre os elementos da imagem: um elemento é visto após o outro. O vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos.”<sup>86</sup> É um eterno olhar e olhar novamente até que algo seja visto ou notado, necessariamente.

“O tempo que circula e estabelece relações significativas é muito específico: tempo de magia. Tempo diferente do linear, o qual estabelece relações causais entre eventos.”<sup>87</sup> O tempo de magia no caso é o tempo-vertical de apreciar a imagem em sua superfície e em sua totalidade, por meio do olhar que olha e volta a olhar e, por breve que seja o instante de cada *frame*, o retém e logo o esquece, pois se olha para o próximo *frame* que algo revela em relação ao anterior. É o próprio dispositivo o responsável pela magia, como um mecanismo de escrever e imediatamente sobrescrever memória.

Bill Viola em sua obra *Lifespans*, faz um convite parecido ao espectador, o convida a olhar e perceber, quando se demora na imagem de um casal de *performers* que caminha em direção a câmara, ora dando a impressão de que chegariam logo, ora parecendo que a chegada demoraria imenso tempo e por vezes até parecendo que eles estariam caminhando na direção oposta à da câmara, como em um vídeo que voltasse no media. No início, quando o casal se encontra mesmo distante da câmara, pode-se ter inclusive a impressão de que se trata de uma imagem estática, mas é questão de tempo até que se prove o contrário. “A principal questão sobre o que acontece aqui é que tudo se desenrola em um movimento superlento, de maneira

---

85 Maya Deren em *Poetry and The Film Cinema 16* (1957). YouTube, 09 de março de 2013. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=HA-yzqykwcQ&t=1120s>>. Acesso em: 18 de março de 2018. Tradução nossa.

86 Vilém Flusser, *Filosofia da caixa-preta - Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, 1985, p.07.

87 Ibid., p. 07.

que não pareça nem uma fotografia nem um vídeo. E isso dá ao espectador a oportunidade de olhar e sentir a relação desenvolvida entre as figuras”<sup>88</sup> E acrescento que essa relação se dá não somente entre as figuras humanas, mas também entre elas e a própria paisagem em que estão inseridas, entre elas e o *medium* a que se submetem, entre elas e o tempo que devem desenvolver a ação para que se registre o vídeo e até mesmo entre os *performers* e o próprio Bill Viola.

O efeito gerado pela areia esquente, imagino que seja isso já que as imagens foram realizadas no deserto, causam a sensação de miragem e confundem ainda mais o espectador em relação ao sentido em que andam os *performers* e ao próprio sentido em que se desenrola o vídeo.

O que também parece pouco familiar é que estamos expostos a uma longa, lenta e persistente observação dos sentimentos e expressões que vêm e vão. Nós nos damos conta o quanto apaixonados estamos pela imagem estática ou o quanto estamos condicionados pelos filmes a ponto de considerarmos o tempo do filme o mesmo do nosso tempo.<sup>89</sup>

Como duas linhas paralelas que convergem ao infinito na imagem, a montagem paralela se estabelece. E opera na profundidade de campo tanto em relação ao enquadramento propriamente dito e o ponto de fuga, quanto na mensagem que transmite, no significado do encontro dessas duas linhas, duas imagens. O cinema complexificou e popularizou a lógica da montagem paralela que se tornou linguagem tão comum que já não a notamos. A montagem quer ser o tempo da vida e, por outro lado, a vida passa a querer ser o tempo da montagem. Em oposição a isso, uma imagem que reflete o tempo da vida, que o transmite em sua integralidade, gera reflexão, gera incômodo, faz pensar. “Quanto ao cinema, escreve Benjamin, ele ‘desembaraça’ - desmonta e remonta - ‘todas as formas de visão, todos os ritmos e todos os tempos pré-formados (*Tempi und Rhythmen... præformiert*) nas máquinas atuais, de tal maneira que todos os problemas da arte atual somente podem encontrar sua formulação definitiva em correlação com o filme.”<sup>90</sup> Correlação, no caso, tanto

88 John Walsh em *Bill Viola at Work: Making the Passions Videos*. YouTube, 02 de fevereiro de 2012. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=GQuSYsFMMt4>>. Acesso em: 31 de maio de 2018. Tradução nossa.(vídeo)

89 Ibid.

90 Georges Didi-Huberman, *Diante do tempo*, 2015, p. 139 Apud. Benjamin: W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 412. Cf. também p. 544- 545.

em se tratando de uma afirmação a essa lógica quanto em oposição a essa lógica, que é o caso dos dois artistas estudados, Tacita Dean e Bill Viola.

Ambos os trabalhos são realizados em plano sequência:

Nos encontramos diante de um plano de longa duração fixo ou móvel, 'plano-sequência', com profundidade de campo: um plano desse tipo compreende em si mesmo todas as porções de espaço simultaneamente, do primeiro plano ao plano afastado, mas não deixa de ter uma unidade que permite defini-lo como um plano.<sup>91</sup>

No caso dos trabalhos apresentados, o enquadramento é fixo. O diferencial entre eles acaba por ser o direcionamento de tela, no caso de *The Green Ray* a tela é horizontal e em *Lifespans* a tela é vertical. O direcionamento escolhido por cada um dos artistas acaba por chamar atenção para o que de fato importa em cada um dos casos, no primeiro a paisagem e, mais exatamente, a linha do horizonte sobre o mar, e no segundo caso, a escala humana em relação à paisagem do deserto.

Enquanto Tacita Dean tem como foco o momento essencial anunciado pelo desenrolar do tempo numa relação entre o evento de um pôr do Sol e a capacidade da câmara de o capturar e revelar o raio verde, Bill Viola foca na dilatação e compressão do tempo gerado pela ilusão de aproximação ou distanciamento dos *performers* em relação à câmara. Faz-se, então, uma aproximação entre o vídeo e o próprio dispositivo do cinema que é "o sistema que reproduz o movimento em função do instante qualquer, isto é, em função de momentos equidistantes, escolhidos de modo a dar a impressão de continuidade"<sup>92</sup>, ou seja, é somente através do movimento da imagem em si, que se dá pela passagem do tempo, que temos a impressão de continuidade e criamos a expectativa pelo que se revelará. O próprio Bill Viola também revela o movimento da imagem, bem como o próprio vídeo enquanto dispositivo de movimento, como essencial para a transmissão da intenção em seus trabalhos. "Eu penso também no vídeo propriamente dito, lembro-me de escrever uma vez em meu ca-

---

91 Gilles Deleuze. *Cinema 1 – A imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. Trad.: Stella Senra, p. 38-39.

92 Gilles Deleuze. *Cinema 1 – A imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. Trad.: Stella Senra, p.13.

dermo: é como uma espécie de água eletrônica, ela flui, são elétrons fluindo em circuitos.”<sup>93</sup> São imagens que fluem no tempo.

Quando se volta os olhos para os artistas aqui comentados, é disso que se trata: questionam no seu fazer imagem a própria experiência de apreensão das imagens. De maneira que, o tempo da mirada e o tempo da miragem está, também, dentro do fazer imagem e está registrado na própria imagem, como em um documento.

---

93 Bill Viola em *Bill Viola Interview: cameras are soul keepers*/ Entrevistador: Christian Lund (Louisiana Museum of Modern Art, Londres) YouTube, 18 de abril de 2013. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=uenrts2YHdI>>. Acesso em: 31 de maio de 2018. Tradução nossa. (vídeo)

## 5. Aresta do mundo\_ A imagem técnica e a imagem-praia

[Sobre as imagens-técnicas] Contudo, podemos afirmar algumas coisas a seu respeito, sobretudo o seguinte: as imagens técnicas, longe de serem janelas, são imagens, superfícies que transcodificam processos em cenas. Como toda imagem, é também mágica e seu observador tende a projetar essa magia sobre o mundo. O fascínio mágico que emana das imagens técnicas é palpável a todo instante em nosso entorno. Vivemos, cada vez mais obviamente, em função de tal magia imaginística: vivenciamos, conhecemos, valorizamos e agimos cada vez mais em função de tais imagens.<sup>94</sup>

A imagem técnica, em uma análise mais básica, nada mais é que a imagem gerada a partir de um objeto técnico. Então, ao invés do intermediário humano que produzirá artesanalmente tal imagem, existe a máquina que o faz, ora por meios humanos ora não. No caso aqui trabalhado a imagem técnica é a imagem gerada pelo sistema-cinema<sup>95</sup> que traz consigo não somente uma imagem, um duplo do real, como também um imaginário e é utilizada para reforçar certas práticas sociais, chegando, por vezes, a ser utilizada como mecanismo alienante.

A função das imagens técnicas é a de emancipar a sociedade da necessidade de pensar conceitualmente. As imagens técnicas devem substituir a consciência histórica por consciência mágica de segunda ordem. Substituir a capacidade conceitual por capacidade imaginativa de segunda ordem.<sup>96</sup>

Da capacidade imaginativa de segunda ordem: imagina-se o mundo, olha-se para ele, através de uma imagem técnica. Ou seja, antes que se olhe efetivamente para a coisa em questão, antes disso, já se olhou para seu duplo. O mundo é abordado, em um primeiro momento, pelos seus simulacros, para somente posteriormente se realizar em experiência dita real. “O extremo ensinamento da imagem fotográfica é poder dizer: «Aqui está a superfície. Agora pensem, ou antes, sintam, intuem o

94 Vilém Flusser, *Filosofia da caixa-preta – Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, 1985, p.11.

95 Termo usado pela Livia Flores em “Como fazer cinema sem filme?”

96 Vilém Flusser, *Filosofia da caixa-preta – Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, 1985, p. 11.



que está por detrás, como deve ser a realidade se esta é a sua aparência.»<sup>97</sup> Diferente do mundo virtual romântico que existe apenas em pensamento, essa virtualidade gerada pelos aparelhos cria, ela mesma, o pensamento, o imaginário. O virtual já não se opõe mais ao real mas o dilata, o instante ganha uma durabilidade e ganha também alcance.

A **imagem-praia** é superfície quando perde o caráter representativo e passa a ser, ela mesma, a realização positiva da potência. Cria um novo mundo possível do qual não se tem duplo que o valha. Imagine uma **praia**<sup>98</sup> em que, na areia branca, estão fixados espelhos de variados formatos e tamanhos. Alguns virados para o céu, outros virados para o mar e alguns ainda direcionados para a areia. Nessa imagem formam-se novas imagens, cria-se duplos a partir da **praia** que se resignificam enquanto conjunto para uma nova **praia** possível, a imagem tem sua autonomia enquanto superfície imagética e simbólica, já não é somente representação. Essa é a **imagem-praia** que não quer se realizar em **praia**, sua realização é a própria imagem enquanto coisa posta no mundo.

Lá, “lá onde o mundo real se converte em imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um estado hipnótico”<sup>99</sup> A própria imagem, enquanto superfície, é delírio, seja o que seja que ela representa. Como fina película que se desprende de seu original e ganhou o mundo, causa deslumbramento, brilha mais forte e mais intensamente que qualquer realidade onde se pousa os olhos.

O mundo a ser representado reflete raios que vão sendo fixados sobre superfícies sensíveis, graças a processos óticos, químicos e mecânicos, assim surgindo a imagem. Aparentemente, pois, imagem e mundo se encontram no mesmo nível do real: são unidos por cadeia ininterrupta de causa e efeito, de maneira que a imagem parece não ser símbolo e não precisar de deciframento.<sup>100</sup>

97 Susan Sontag. *Na caverna de Platão*. In: Ensaio sobre fotografia. Lisboa: Dom Quixote, 1986, p.13.

98 Descrição da cena dos espelhos no filme **Les Plages d'Agnès**, dirigido por Agnès Varda, França, 2008.

99 **La Société du Spectacle**. Direção: Guy Debord. França, 1973. 90 minutos, 35 mm, p&b.

100 Vilém Flusser, *Filosofia da caixa-preta – Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*, 1985, p. 10.

A imagem é real, bem como a **praia** o é, porém a realização de potência **imagem-praia** jamais será a realização de potência **praia**. A **imagem-praia** se realiza enquanto imagem, nunca se realizando enquanto **praia**, e será para sempre isso, imagem, independente daquilo que está nela contido. O enigma da **imagem-praia** se apresenta então como essa imagem paradoxal que, ao mesmo tempo que é superfície, se realizando enquanto imagem propriamente dita, é também janela através da qual olhamos o mundo, ou seja, é mera representação.

No filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o que para Manuel é sonho, distante e impalpável, para quem olha é **imagem-praia**, tão distante e tão impalpável quanto. E surge de uma anunciação, para nós como para Manuel. É um sonho que tem sua experiência realizada enquanto imagem.

A realização positiva da potência se dá em uma série de quatro acidentes que não são causas uns dos outros, mas simplesmente coexistem juntos e tem origem semelhante, o desconhecido, que pode efetivar-se em sim e não, é potência:

- O primeiro acidente é a realização negativa da potência, a **não-praia**, é saber da **praia** sem no entanto tê-la ao alcance, é a concretização da ideia na palavra **praia** porém tendo negado seu deslocamento até ela, sua presença.
- O segundo acidente é já em si uma realização positiva não da **praia** em si mas do próprio **devir-praia**, ou seja, o desvelar da realização enquanto e durante a realização. Viver o **devir-praia** é então esse estado ainda desejoso porém já efetivado, é um desejo que gera movimento, deslocamento, impulsiona.
- Já o terceiro acidente é então a **imagem-praia** que parte de uma ideia, um sonho, para então se realizar em imagem técnica, projetiva.
- E o quarto acidente é a **praia** propriamente dita, espaço a ser experienciado.

Assim, por não terem, necessariamente, relação de causa e efeito mas sim de proximidade, como se fosse o destino a operar as vias dos acidentes, é possível que se chegue à **imagem-praia** mas que jamais se chegue a **praia** propriamente dita. Assim como é possível que o **devir-praia** seja a única maneira de realização de potência da **praia**.

Para que a imagem adquira valor faz-se necessário que um determinado número de pessoas não somente a olhe mas a acredite, afirme e perpetue sua existência. “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada<sup>101</sup> por imagens”<sup>102</sup>. A **imagem-praia** acaba por representar um ideal, uma utopia, e leva os frequentadores da **praia** a tentativa de simulação dessa utopia. A operatividade da **praia**, bem como as relações ali estabelecidas, é pautada pela memória que ficou da **imagem-praia**, imagem representativa da **praia**.

Mas o que está representado nessa **imagem-praia** além da **praia**, propriamente dita? A classe dominante é quem dita o imaginário de seu tempo, determina os sonhos, a maneira que deverão ser sonhados e o momento ideal para realizá-los. O Estado reafirma suas classes sociais ao mesmo tempo que diz combatê-las, o paradoxo processo de democratizar-se. E o cinema é um dos grandes mecanismos que alimenta e realimenta o *loop*<sup>103</sup> do capitalismo. *Loop* esse, inclusive, parte da própria lógica maquínica como movimento hipotético permitido somente pela técnica. A utopia das máquinas se realiza, justamente, em seu *looping*, visando sempre uma super eficiência com um mínimo investimento que tende ao infinito, como fazem os moto-contínuos.<sup>104</sup> O tal *loop* é o mesmo gerado pelo tempo cíclico desenvolvido na lógica em que vivemos, a vida torna-se um *loop* a cada dia, a cada semana, a cada mês, sendo pautada pela mesma lógica operativista e funcional das máquinas. E tudo isto está contida nessa **imagem-praia** que quer representar um mundo ideal focado no consumo dessa imagem. A **imagem-praia**, então, somente é emancipada quando o objeto técnico que a produz é dominado para que se crie o contra-ponto dessa imagem rendida, alienante, produzindo, assim, novos mundos possíveis, novas e diferentes utopias.

**Imagem-praia** é, então, simulacro; **imagem-praia** é duplo; **imagem-praia** é imagem; **imagem-praia** é a própria superfície da imagem mas é também janela; imagem-sonho; imagem-alucinação; imagem-miragem; imagem-mundo; imagem-utopia;

101 Na legenda do filme é utilizado o termo ‘mediada’, porém o termo utilizado por Debord, *médiatisé*, pode ser traduzido do francês também para ‘mediatizada’ sem perder seu sentido original.

102 **La Société du Spectacle**. Direção: Guy Debord. França, 1973. 90 minutos, 35 mm, p&b.

103 O *loop* como movimento utópico proporcionado pela técnica quando aplicado a um moto-contínuo. Gesto de utopia que sistematiza e mimetiza o *loop* da natureza.

104 Os moto-contínuos ou máquinas de movimento perpétuo são máquinas hipoteticamente desenvolvidas de aplicação prática não comprovada. Sua utopia consiste de um funcionamento eterno, alimentado pelo seu próprio movimento e não necessitando de energia externa a seu próprio sistema.

imagem técnica da **praia** que delimita um horizonte e uma aresta do mundo, uma fronteira, como se dali da linha do horizonte em diante tudo fosse desconhecido, afirmando o limite da própria imagem ao mesmo tempo que afirma esse algo a ser alcançado, tanto territorialmente quanto ideologicamente. A **imagem-praia** é, pois, o limiar entre sua existência enquanto superfície imagética, já que toda imagem é uma meta-imagem de si, ao mesmo tempo que é aquilo que nela está representado.

A **imagem-praia** emancipada é uma imagem técnica original, não é duplo de nenhuma realidade palpável e imediata além dela mesma. É replicável porém não é réplica e se coloca no mundo como novidade que é.

## 6. Praia\_

### 1\_ A praia é a coisa em si

A **praia** é a coisa em si, propriamente dita. É o que pode ser visto com os olhos, mas também sentido, experienciado. A **praia** é o sim, a realização positiva da potência enquanto experiência. Não é simulacro, não é promessa, não é ideologia, é a coisa como ela é e se manifesta, isolada, inclusive, de seu uso, sua função. Zona a ser experienciada antes de qualquer atribuição a ela dada, que sobreviverá a nós e apesar de nós. Por outro lado, a **praia** é também imaginário. E estar alheio ao imaginário construído em torno da **praia**, sendo essa uma síntese imagética de determinadas práticas herdadas da burguesia e replicadas ainda hoje, é também estar alheio ao tempo presente, é estar alheio, principalmente à história em que estamos inseridos, de onde viemos e por onde seguimos.

A burguesia, que ainda no século XIX desfrutava de uma tal vida-lazer<sup>105</sup>, que descobriu o ócio de passar os verões na **praia** e que passou a trabalhar pelo verão, como se o prazer só pudesse existir durante as férias, preferencialmente com os pés na areia, de frente para o mar. E quanto mais se trabalha, melhor é a **praia** que se irá. O capital garante a **praia** dos sonhos, muitas vezes verdadeiras terras prometidas, paraísos. Sonho esse realizável para uns e impossível para tantos, “a **praia** transforma-se em moeda corrente, assumindo um valor particular medido pela sua fascinação internacional.”<sup>106</sup> E essa **praia** muito mais do que prazer, dá *status*. Diz quem são e onde estão umas e outras pessoas, em termos sociais.

Estar na **praia** e poder estar na **praia**, sem por isso ter que nela trabalhar, viver o ócio, que agora ganha o nome de **ócio criativo** pois é impossível ter-se um mo-

---

105 Apropriação do termo utilizado pela prostituta Patrícia Simone da Silva entrevistada no filme “Viajo por que preciso, volto por que te amo”, Karin Ainouz e Marcelo Gomes, 2010, quando ela fala sobre seu sonho e diz: “uma vida-lazer é assim. Eu na minha casa, eu e minha filha, o companheiro que eu tiver ao meu lado, pra esquecer esses momentos todos, por que não dá certo, é triste a pessoa gostar sem ser gostada”

106 Eduardo Silvério de Aquino; *Praia paisagem: a redescoberta do espaço público na praia*/ Eduardo Silvério de Aquino. -- São Paulo, 2014, p. 20.

mento de nada fazer. Mesmo o nada exige uma finalidade, um objetivo e esse é criativo por mais que ali nada se crie, efetivamente. “Existe uma diferença fundamental entre o ócio e o nada fazer, entre o ócio e a preguiça. O ócio existe para contrabalançar as atividades produtivas, o trabalho de segunda a sexta-feira.”<sup>107</sup> O ócio acaba sendo, nesse contexto, também parte do sistema de produtividade exigida pelo capitalismo. Ir à **praia** é um fazer para o nada fazer. A preparação para a não-ação que refletirá em posterior fazer mais eficiente. O momento para o ócio preenche um espaço no calendário anual, assim como, o trabalho. A **praia** é um complemento à realidade dos grandes centros urbanos e torna-se um sonho a ser sempre alcançado, a cada verão. “O tempo pseudocíclico é o do consumo da sobrevivência econômica moderna, a sobrevivência aumentada, em que o vivido cotidiano continua privado de decisão e submetido, já não à ordem natural, mas à pseudonatureza desenvolvida no trabalho alienado”<sup>108</sup> O trabalho alienado aliena a vida e a imagem alienante representa a tal vida. Sendo, também o tempo, produto representado nessa imagem.

“A **praia** localiza-se entre ser *paisagem* e ser um *mundo imaginado*. Ao mesmo tempo mítica e provocante a **praia** urbana é uma paisagem que nos faz conceber um mundo constituído por imaginações historicamente situadas.”<sup>109</sup> A **praia** deixa de ser somente paisagem e se transforma em pura subjetividade, imaginação, noção coletivizada do que é o ser no mundo da **praia**. O desejo por estar na **praia** é influenciado não por um desejo próprio, mas instigado por um querer externo e coletivizante, muito semelhante ao querer de Manuel, citado no primeiro capítulo. A **praia** para além de uma localização geográfica, paisagem onde ocorrem os encontros, passa a ser uma euforia catártica. “À medida que a necessidade se encontra socialmente sonhada, o sonho torna-se necessário”.<sup>110</sup>

Paisagem de desejo<sup>111</sup> – ao mesmo tempo que a palavra paisagem denota uma distância em relação ao observador, o desejo o aproxima. Mas ainda assim trata-se

---

107 Ibid., p. 41.

108 **La Société du Spectacle**. Direção: Guy Debord. França, 1973. 90 minutos, 35 mm, p&b.

109 Eduardo Silvério de Aquino; *Praia paisagem: a redescoberta do espaço público na praia*/ Eduardo Silvério de Aquino. -- São Paulo, 2014, p. 21.

110 **La Société du Spectacle**. Direção: Guy Debord. França, 1973. 90 minutos, 35 mm, p&b.

111 Termo desenvolvido e utilizado por Eduardo Silvério de Aquino em *Praia paisagem: a redescoberta do espaço público na praia*/ Eduardo Silvério de Aquino. -- São Paulo, 2014.

de uma aproximação meramente ideal, ainda não realizada ou em realização. É esse desejo o provocador da ação que leva do não ao sim daquele que vai à **praia**.

A própria experiência da **praia** cria imaginários, memória, mas, para além da experiência em si, o imaginário da **praia** é amplo e recorrentemente alimentado, também, pelo universo de **imagens-praia**. O real passa a ser contaminado pelo universo simbólico manifestado em tais imagens e, a memória posteriormente gerada a partir da experiência propriamente dita, já contém em si toda a carga que levou o indivíduo, em um primeiro momento, até o lugar da **praia**.

A **praia** se transforma então nessa espécie de galeria por onde as pessoas desfilam seus corpos. Assim como fazia a burguesia parisiense, descrita em detalhe por Walter Benjamin, o objetivo de ir a **praia** já não é nem mesmo o desfrute do próprio ambiente em si, ou mesmo o ócio, o objetivo passa a ser tão somente estar ali, ser visto, duplicar a imagem que se viu e que já era um duplo. A **praia** é somente um cenário. “A relação do sujeito com o mundo se resume a uma relação de presença, e não mais de confrontação, apreensão, compreensão, intelecção. O mundo torna-se apenas cenário e a única coisa que conta é o eu frente a mim mesmo.”<sup>112</sup>

Na cidade espetacular de hoje, a distinção entre paisagem urbana e cenário torna-se muitas vezes problemática, como se uma câmera fantasmática esquadrinhasse lugares – locações privilegiadas – para figurantes selecionados. O resto é para ser varrido para um fora de campo sem remissão, excluído de qualquer possibilidade de contra-campo, configurando cidades de exceção.<sup>113</sup>

E a **praia** acaba por ser um exemplo figurativo de todo um sistema que não conseguiu, até os dias atuais, se reciclar, vive ainda estagnado na lógica burguesa mas agora ganhou outro nome. “Que demonstra a história das ideias senão que a produção intelectual se transforma com a produção material? As ideias dominantes de

112 Lúcia Ramos Monteiro. *Entrevista: Philippe Dubois e a elasticidade temporal das imagens contemporâneas*. Revista Zum, IMS, 07 de fevereiro de 2018. Disponível em <<https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-philippe-dubois/>>. Acesso em: 30/05/2018.

113 Livia Flores. *Cinema sem filme é isso*. Arte & Ensaios, [S.l.], n. 29, jun. 2015. ISSN 2448-3338. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/10232>>. Acesso em: 18 de Agosto de 2018, p. 112.

uma época sempre foram as ideias da classe dominante.”<sup>114</sup> Vive-se ainda sob as ideias da burguesia, por mais pulverizada e ultrapassada que ela esteja, vivemos ainda a lógica burguesa. Superou-se a dita burguesia sem que dela superássemos suas práticas.

## 2\_A importância do cinema

A importância do cinema seria capital para o desenvolvimento de uma experiência de massa até então inédita. No lugar do consenso na esfera pública do século XIX, obtido sobretudo através do debate via palavra impressa, o cinema produz uma assustadora experiência de conformidade e anestesia baseada na identificação imediata da platéia com a imagem cinematográfica e na uniformização de corpos hipersensibilizados, porém, desconectados de qualquer reação motora ao bombardeio de estímulos sensoriais recebidos nos grandes palácios do cinema. Mundo afora.<sup>115</sup>

A burguesia pratica e perpetua a si enquanto pratica o cinema. “A análise brilhantíssima de Eisenstein consiste em mostrar que a montagem paralela, não apenas em sua concepção, mas na sua prática, remete à sociedade burguesa tal como ela própria se pensa e se pratica”<sup>116</sup> A burguesia precisa da montagem para que possa acreditar em sua própria existência e assegure a existência da própria burguesia. O cinema dá à burguesia sua cara, que se modifica conforme as próprias tendências que cria e usa as próprias mídias que criou para alimenta-la a si própria e agora responde por outro nome, a grande e homogeneizada classe média que, por razão misteriosa, considera-se elite do mundo moderno.

A necessidade de expandir constantemente o mercado para os seus produtos leva a burguesia a se espalhar por todo o globo. Ela deve se instalar em toda parte, estabelecer conexão com todo lugar. A burguesia deu, por intermédio da exploração do mercado mundial, um caráter cosmopolita à produção e ao consumo em todos os países. Ela desenhou sob a planta industrial

114 Karl Marx e Friedrich Engels. Manifesto Comunista / Osvaldo Coggiola (org.) São Paulo: Boitempo, 1998, p.57.

115 Livia Flores. *Cinema sem filme é isso*. Arte & Ensaios, [S.l.], n. 29, jun. 2015. ISSN 2448-3338. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/10232>>. Acesso em: 18 de Agosto de 2018, p. 112.

116 Sergei Eisenstein. *Film Form ("Dickens, Griffith and the Film Today")*, Meridian Books, pp. 234 e segs. In. Gilles Deleuze. *Cinema 1 – A imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. Trad.: Stella Senra, p.48.



o território nacional em que se estabeleceu. Toda a antiga indústria nacional foi ou está sendo diariamente destruída. No lugar da antiga reclusão local e nacional e da auto-suficiência, temos o intercâmbio em todas as direções e a interdependência geral das nações. A burguesia, por meio do rápido aperfeiçoamento de todos os instrumentos de produção e dos meios de comunicação enormemente facilitados, transformou até mesmo a nação mais bárbara em civilizada. Em uma palavra, a burguesia cria o mundo à sua imagem.<sup>117</sup>

E é através do cinema que essa imagem é amplamente e, quase que, homogeneamente, distribuída pelo mundo. Essa tal imagem, distribuída pelo sistema-cinema, por si só, poderia ser considerada uma **imagem-praia**, já que trata-se de um sonho, uma miragem causada por uma espécie de ilusão óptica, ou efeito óptico. A própria superfície da imagem gera fascínio, ver a realidade duplicada parece mágico.

“Quando nos indagamos sobre a pré-história do cinema somos às vezes levados a considerações confusas, porque não sabemos até onde remonta, nem como definir a linhagem tecnológica que o caracteriza.”<sup>118</sup> Assim como possui passado, o cinema possui também futuro, mas como tecnologia nova que é, desvela sua graça no tempo presente, assistimos, a olhos nus, sua história sendo construída e todos os seus desdobramentos possíveis.

O cinema, assim que surge, é logo apropriado pelo próprio sistema que o criou, a indústria. O cinema só é possível por que a indústria tornou possível sua existência, o cinema é pois uma arte-industrial. E o processo é o mesmo de uma fábrica como qualquer outra, possui a linha de produção, a linha de montagem e segue para a venda, a distribuição. Mas, diferente da materialidade do objeto, o que se vende é uma imagem, uma projeção, já que o que se leva para casa no final da sessão é um vislumbre, uma miragem, uma memória. E, até que se tenha efetivamente compreendido as regras de funcionamento do seu mecanismo, já tinha se transformado em outra coisa. A **imagem-praia** é esse produzir de desejo, é um produzir de sonho, de imaginário. A **imagem-praia** não quer simplesmente vender um produto, ela não

117 James Petras. *Manifesto Comunista – qual sua relevância hoje?* In.: Manifesto Comunista – Karl Marx e Friedrich Engels / Osvaldo Coggiola (org.) São Paulo: Boitempo, 1998, p. 243-244.

118 Gilles Deleuze. *Cinema 1 – A imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. Trad.: Stella Senra, p.13.

quer vender a **praia** ou o pacote de turismo para ir a **praia**, antes disso, a **imagem-praia** é um produto dela mesma, o deslumbre, o simulacro, o duplo fascinante hipnotizante. A **imagem-praia** pode e deve extrapolar a **praia** em si. O que seria a **imagem-praia** além da própria imagem da **praia**?

Não há quem, neste mundo de hoje dominado pela técnica, não tenha sido influenciado pelo cinema. Mesmo que nunca tenha ido ao cinema em toda vida, o homem recebe influências do cinema: as culturas mais nacionais não resistiram a uma certa forma de comportamento, a uma certa noção de beleza, a um certo moralismo e, sobretudo, ao estímulo fantástico que o cinema faz à imaginação. Os recursos se fazem a curto e longo prazo e a sedimentação de uma cultura cinematográfica é fato profundo na vida contemporânea.<sup>119</sup>

É como se o cinema tivesse ganhado vida para além da tela. Os objetos, os gestos, a moda, o *status*. Ele evoca uma ação de imitação entre aqueles que assistem e aquilo que é assistido. O filme enquanto media, a película, ou os pixels gravados no sensor da câmera e mesmo ele, o sensor da câmera, não é mais sobre nada disso que se trata o cinema – no âmbito das representações, o cinema impôs ao mundo uma maneira de ser, em um espaço outro alterado pelo enquadramento e em um tempo outro de duração alterado pelo produto da montagem.

Como fazer cinema sem filme? Minha pergunta não diz que o filme se separa do cinema, mas que pode ser facultativo. Em outros termos, quer saber como provocar o sistema-cinema quando já não há nada que denote sua presença – nem filme, nem projetor ou câmera. É como se o cinema pudesse ter-se depositado por finas camadas invisíveis geradas pela própria ausência, ou melhor, sob a forma elíptica de sua hiperpresença.<sup>120</sup>

O cinema filma a vida e a vida imita o cinema. “Em outras palavras, um real impregnado pela experiência do filme impregnado pela experiência real.”<sup>121</sup>

119 Glauber Rocha. *A Revolução do Cinema Novo*. Embrafilme, Rio de Janeiro, 1981, p. 95.

120 Livia Flores. *Como fazer cinema sem filme?* Arte e Ensaios, n. 15, 2007. ISSN 1516-1692. Disponível em: <[https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae15\\_-Livia\\_Flores.pdf](https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae15_-Livia_Flores.pdf)>. Acesso em: 18 de janeiro de 2018, p. 30.

121 Ibid., p. 28.

Diz-se do cinema como um revolucionário mecanismo de percepção (alteração) de realidade pois é justo ele quem dá à imagem, movimento. Se a fotografia já trazia consigo a aura de documento do real, pelo simples fato de tornar demasiadamente parecido o retrato do retratado, como se pudesse captar a essência daquele corpo - “o caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens”<sup>122</sup> - o cinema confirma o devaneio. E se complexifica a cada aparato que ganha. Primeiro a montagem, em seguida o som, depois a cor, agora as realidades virtuais. Mas o que são as realidades afinal? “A condição de percepção do espetáculo das ‘efígies errantes das coisas’ é a própria vida, o estar exposto à luz no breve intervalo que se sustenta entre nascimento e morte.”<sup>123</sup> E talvez justamente por isso, por se assemelhar demasiadamente com a lógica da própria vida, desde o momento que a luz do projetor é ligada até o momento que se desliga, sendo o intervalo de existência do filme esse breve instante, assim como o é a vida, que nos identificamos tão grandiosamente com esse sistema. Se pensamos em narrativa, o real será sempre um ordenamento dos fatos para que sejam contados da maneira mais interessante quanto possível. A narrativa cria ritmo e o ritmo, no cinema, se constrói através do movimento. E, através da montagem, a vida ganha a magia que parecia faltar, e transforma todos os momentos em instantes privilegiados.

O movimento, junto da própria montagem, estabelece um tempo e, mais que isso, gera uma sensação de tempo decorrido, ao mesmo tempo reafirmando e subvertendo o que se convencionou como o tempo cronológico. Reafirmando quando cria situações de causalidade entre as imagens e subvertendo quando induz a uma ideia de tempo acelerado. Diferente do que faz Bill Viola ou Tacita Dean quando permitem as imagens se desenvolverem no tempo próprio da simultaneidade das ações que se desenrolam através da duração, a montagem paralela induz à sensação de aceleração do tempo e, por isso, gera a aceleração da própria vida.

---

122 Vilém Flusser. *Filosofia da Caixa Preta – Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985. Tradução do autor, p. 10.

123 Livia Flores. *Como fazer cinema sem filme?* Arte e Ensaios, n. 15, 2007. ISSN 1516-1692. Disponível em: <[https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae15\\_-Livia\\_Flores\\_.pdf](https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae15_-Livia_Flores_.pdf)>. Acesso em: 18 de janeiro de 2018, p. 31.

### 3\_Pergunto-me

Pergunto-me até que ponto o modo de funcionamento da máquina-cinema não traria em si inscrito um programa celibatário, algo em seu mecanismo que a faz desandar, voltar-se contra o próprio modo de produção, trocando a lógica da imagem por um desejo de não-imagem. Por seu intermédio, o filme se projeta como uma certa realidade na tela; mas, ao contrário, também o real pode se projetar sobre si mesmo como um filme incerto, errático. O encadeamento sequencial de deslocamentos que lançam o filme para fora do cinema termina por abarcar tudo o que é imagem, incluída a própria imagem da arte. Como a imagem começa a deslizar recusando fixar-se enquanto tal e que tipo de relação se pode estabelecer entre cinema e vontade iconoclasta são perguntas que subjazem à indagação sobre um possível modo celibatário de funcionamento da máquina-cinema.<sup>124</sup>

Apropriar-se da linguagem torna-se essencial ao que concerne a poética da **imagem-praia** no gesto do cinema. Se por um lado o que existe é uma **praia** praticada enquanto imitação de uma **imagem-praia** alienante, por outro é possível observar a apropriação dessa **praia** como local de ocupação para produção de pensamento. Dar-se conta do caráter ilusório dessa imagem alienante é poder apropriar-se dela para a criação de realidades outras, poéticas.

A **praia** que, antes que fosse vista ou notada, já existia mas que virou sonho impossível através da imagem técnica tem plena possibilidade de ser tantas outras coisas ou mesmo nada. O olhar que foi estabelecido como sendo o padrão, olhar esse imposto por uma dita elite de um tempo outro mas que se perpetua ainda por nosso tempo, somente pode ser questionado quando subvertido, ou simplesmente visto, olhado e multiplicado. O que é preciso é se apropriar da **imagem-praia** e transformá-la em realização positiva de potência, espaço de observação, de debate, de contravenção. Utilizar a **praia** como zona não só de experiência mas de ocupação. Para pensar utopias é preciso, antes, criar novos mundos possíveis. Glauber cria para o espectador a utopia de Manuel, a materializa enquanto **imagem-praia** para que somente assim seja possível qualquer suspiro, qualquer compreensão. Varda cria também suas **imagens-praia**, mundos possíveis para novos pontos de vista, no-

---

124 Livia Flores. *Como fazer cinema sem filme?* Arte e Ensaios, n. 15, 2007. ISSN 1516-1692. Disponível em: <[https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae15\\_-Livia\\_Flores\\_.pdf](https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae15_-Livia_Flores_.pdf)>. Acesso em: 18 de janeiro de 2018. p, 29.

vas sensações, olhares diversos sobre um ambiente que lhe pertence tanto, é tão afetivo. Tacita Dean cria também uma **imagem-praia** quando subverte a lógica da imagem enquanto janela e nos faz olhar atentamente para a superfície de sua imagem técnica, seu media, o filme. Assim como o faz Bill Viola, que abre mão da montagem e nos coloca diante do tempo de sua **imagem-praia**.

Se o dilema da imagem bergsoniana é ser algo entre a coisa e sua representação, o dilema da **imagem-praia** é ser ao mesmo tempo janela e superfície, ao mesmo tempo que utopia projetiva e realização.

O cinema exposto à luz procura o limiar da imagem, o lugar da miragem – a imagem instável, a pós-imagem, suas iridiscências. O filme facultativo é usado para passar para quem olha a responsabilidade (autoria?) sobre o que vê, incluindo-se aí as capacidades de projeção e reflexão.<sup>125</sup>

---

125 Livia Flores. *Como fazer cinema sem filme?* Arte e Ensaios, n. 15, 2007. ISSN 1516-1692. Disponível em: <[https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae15\\_-Livia\\_Flores\\_.pdf](https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae15_-Livia_Flores_.pdf)>. Acesso em: 18 de janeiro de 2018, p. 31.

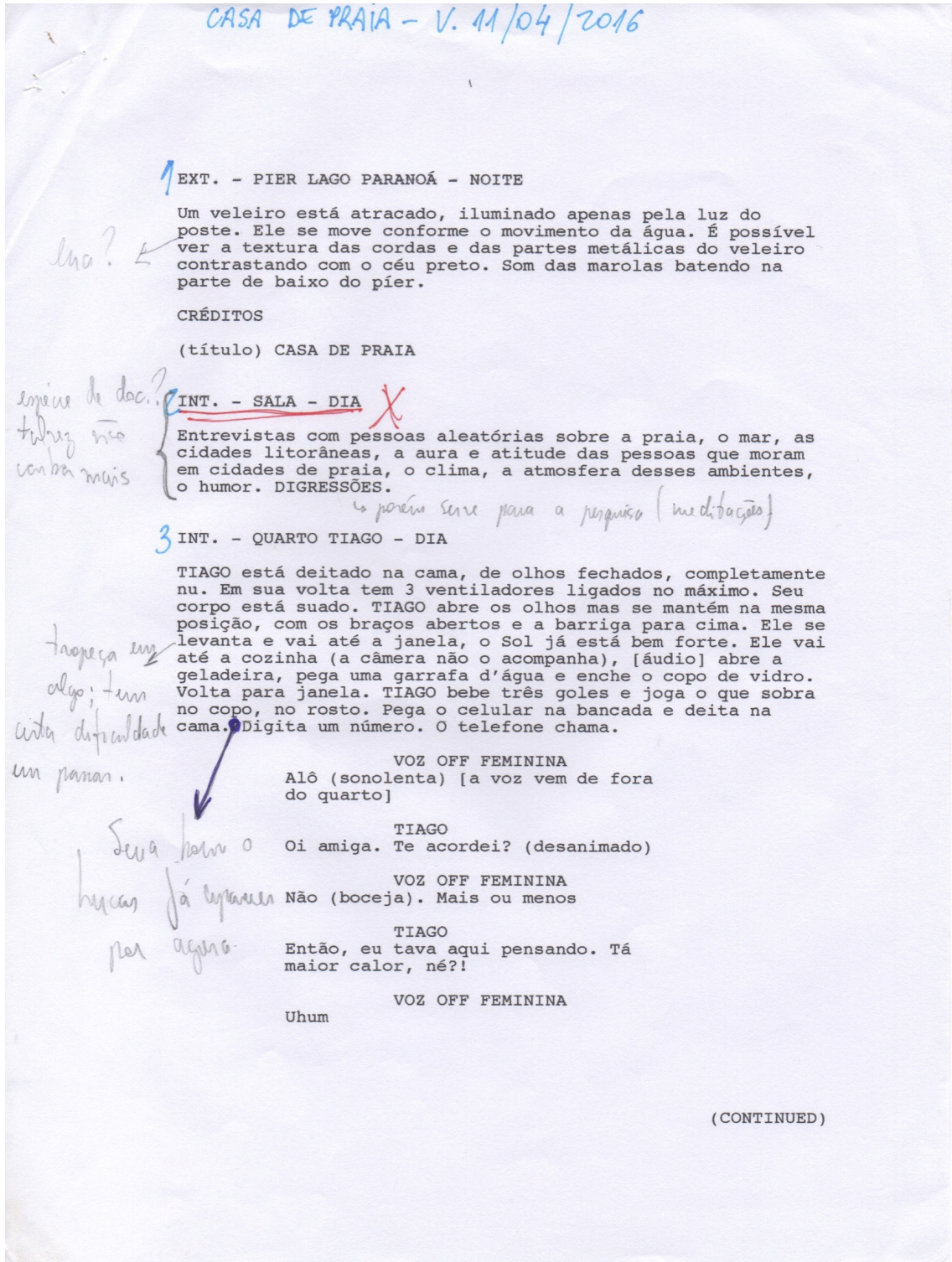


## 7.

## Um filme, uma ficção\_

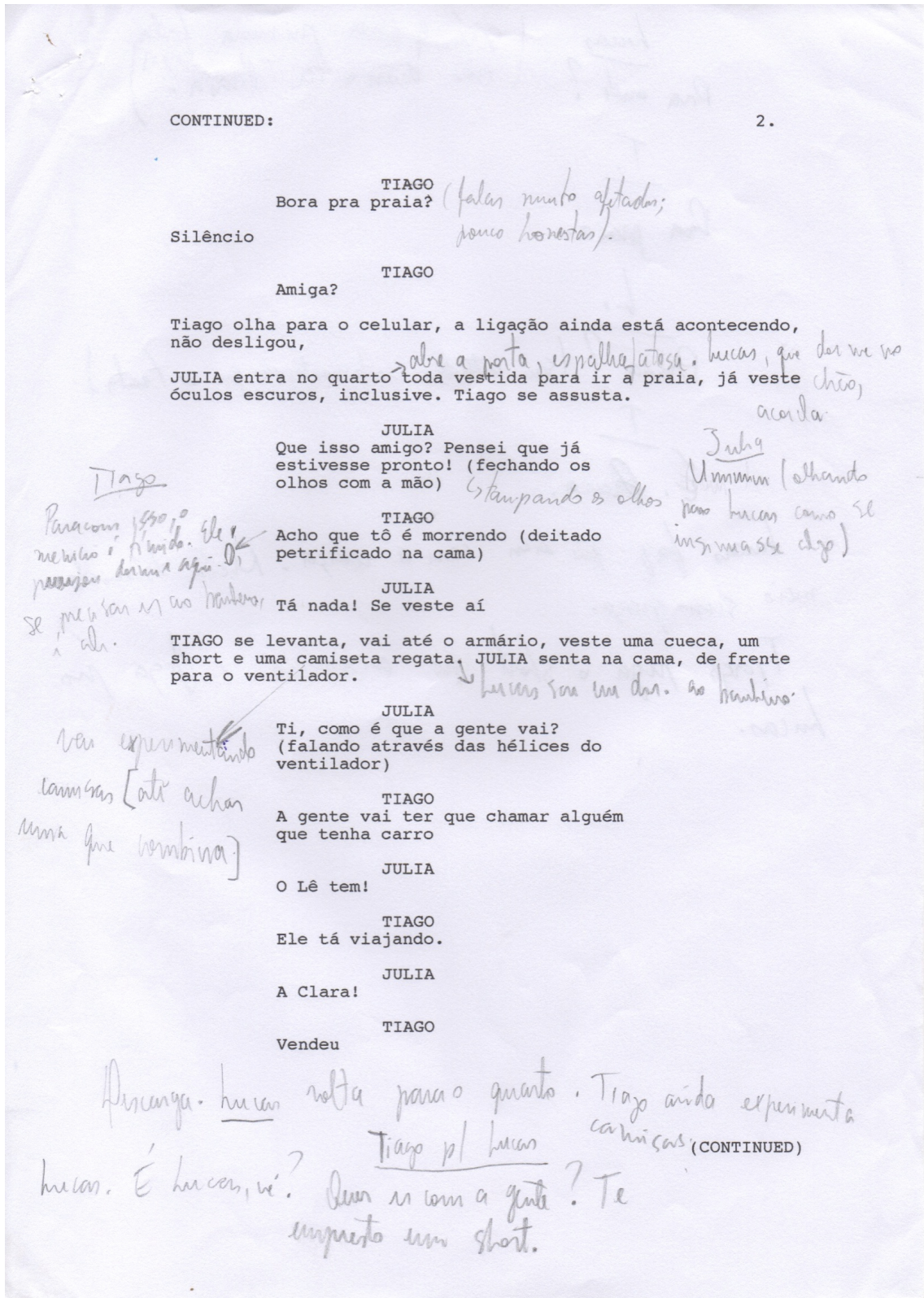
## O texto enquanto construção da imagem

Imagem 1.1 – Primeira versão do roteiro de *Casa de Praia*, escrita em 11 de abril de 2016, p. 01



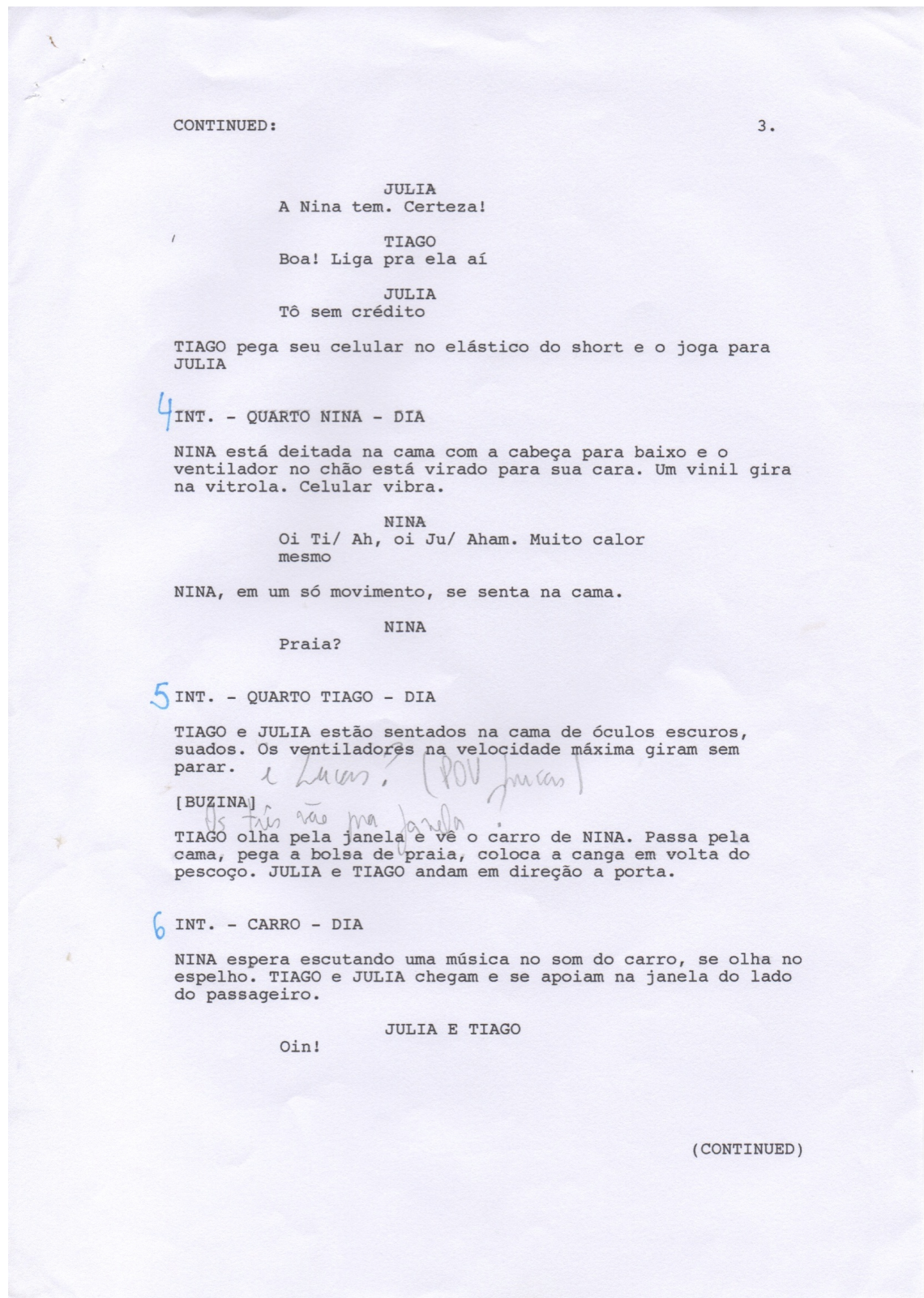
Fonte: elaborada pela autora.



Imagem 1.2 – Primeira versão do roteiro de *Casa de Praia*, escrita em 11 de abril de 2016, p. 02

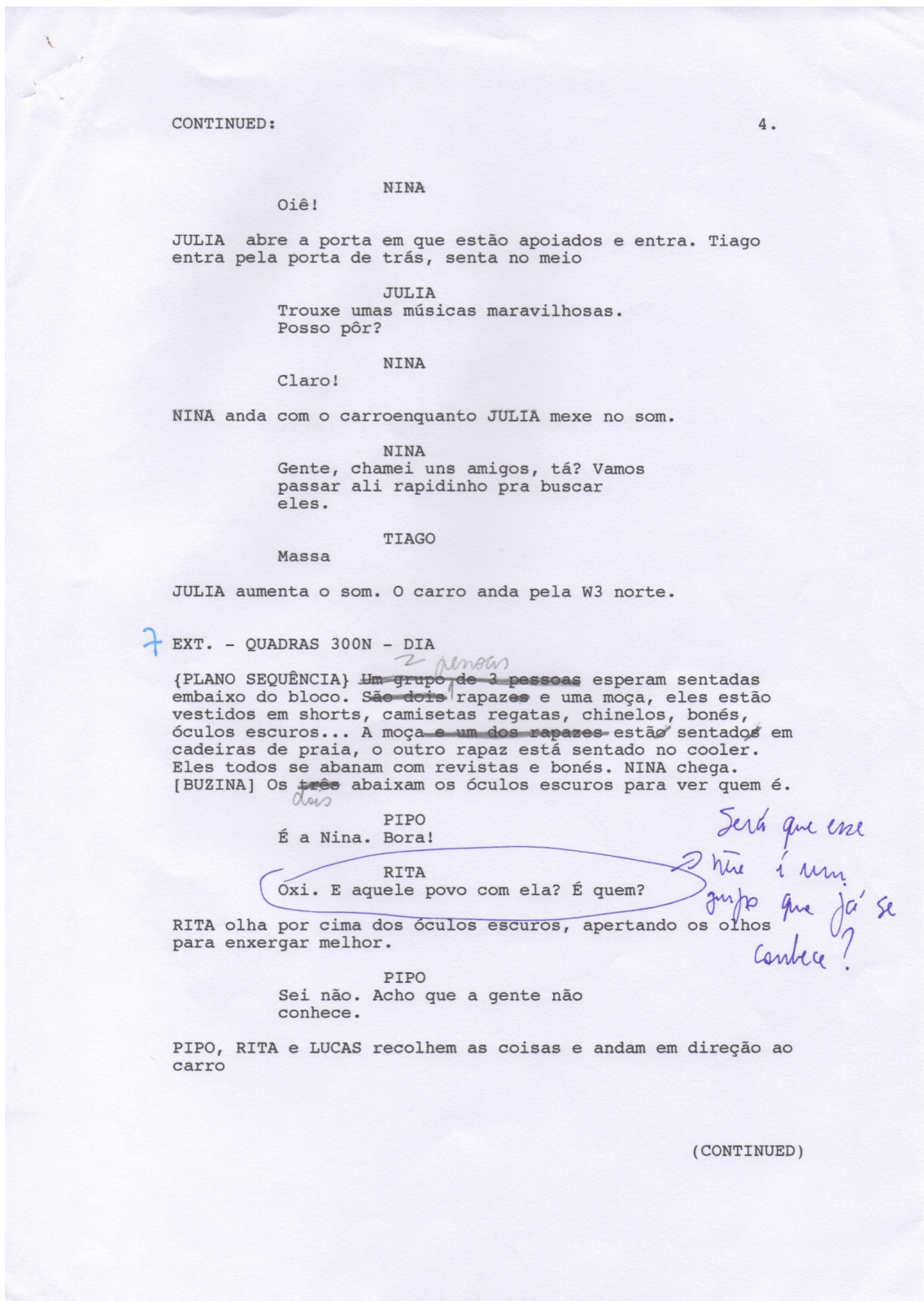
Fonte: elaborada pela autora.



Imagem 1.3 – Primeira versão do roteiro de *Casa de Praia*, escrita em 11 de abril de 2016, p. 03

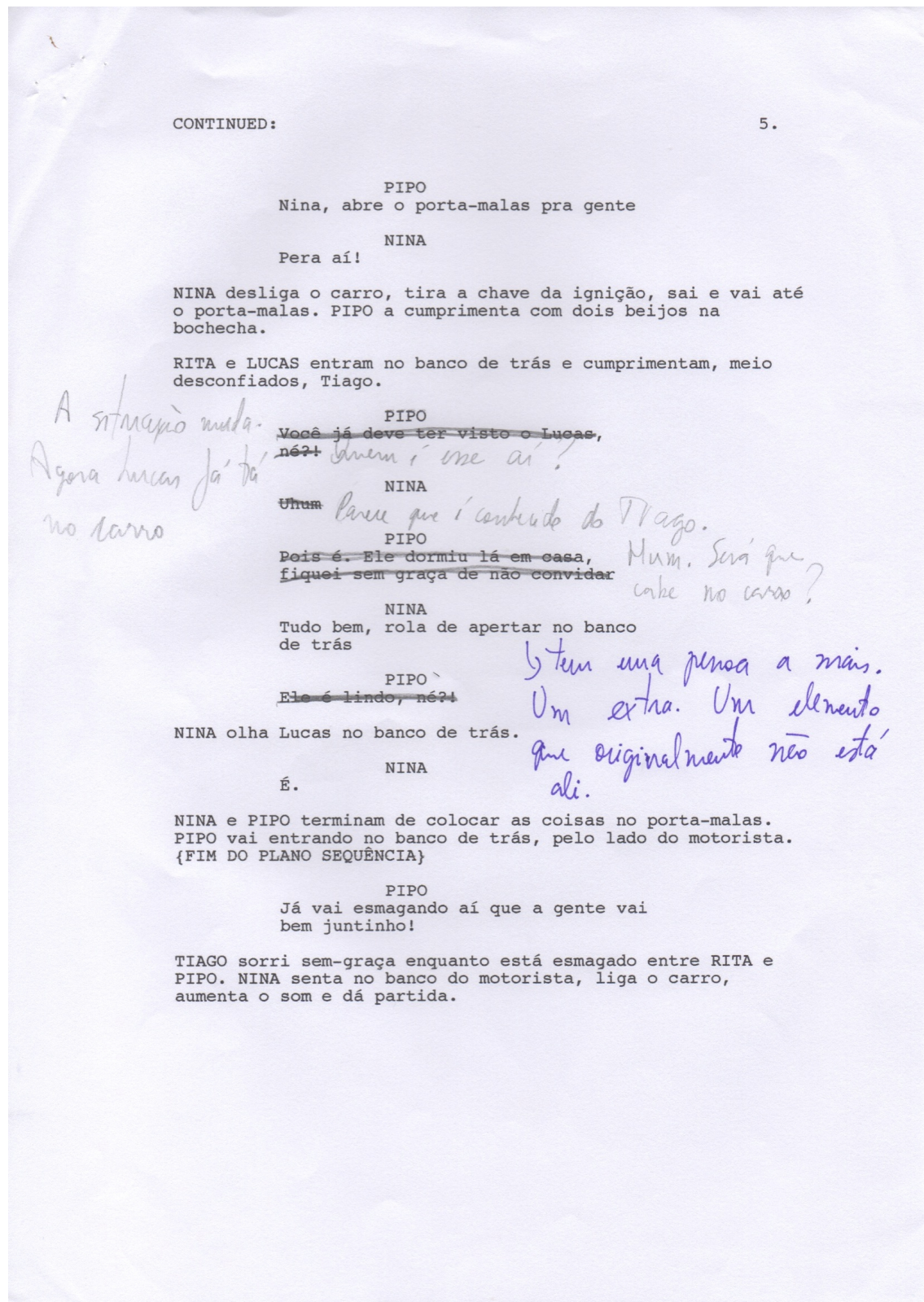
Fonte: elaborada pela autora.



Imagem 1.4 – Primeira versão do roteiro de *Casa de Praia*, escrita em 11 de abril de 2016, p. 04

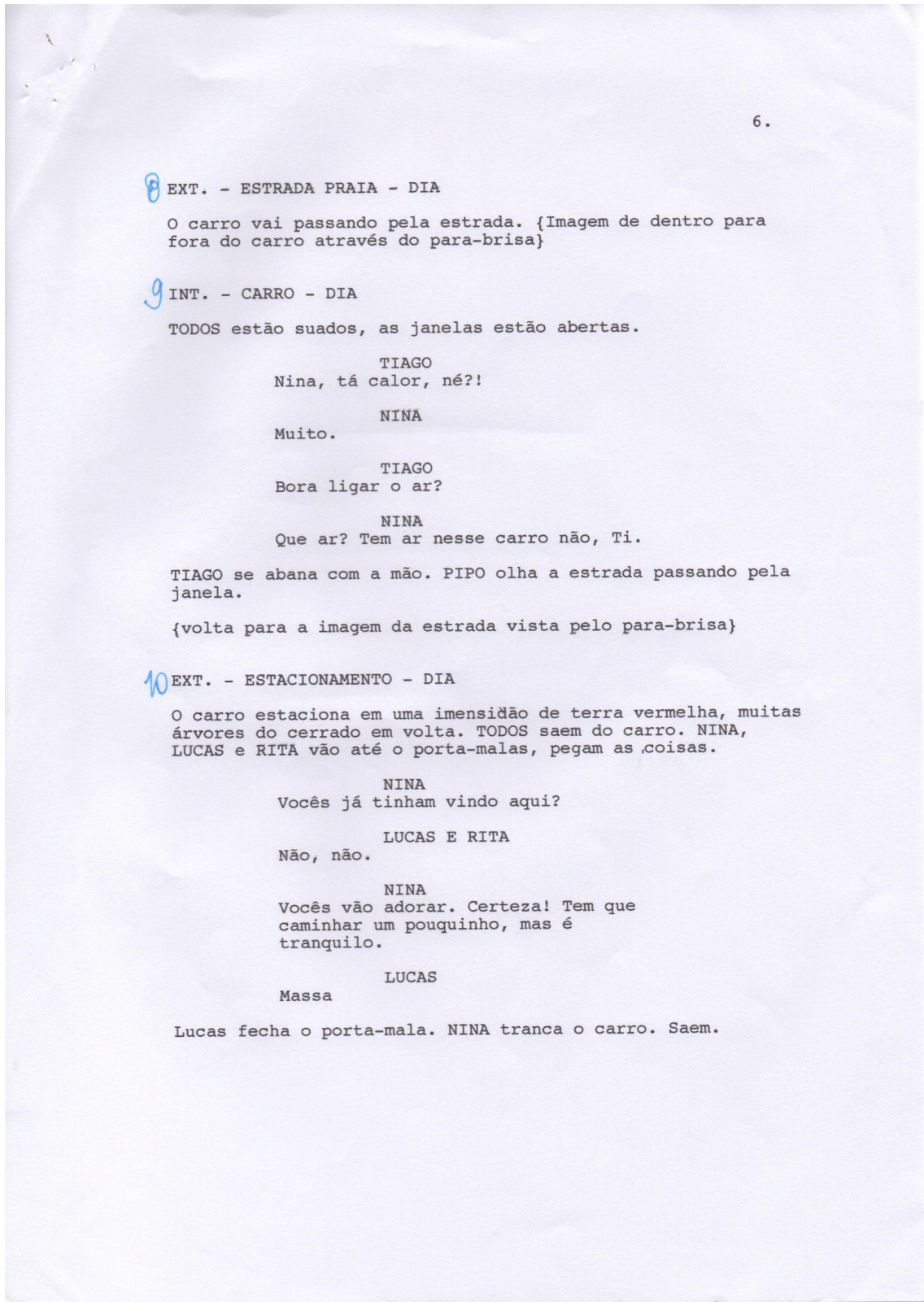
Fonte: elaborada pela autora.



Imagem 1.5 – Primeira versão do roteiro de *Casa de Praia*, escrita em 11 de abril de 2016, p. 05

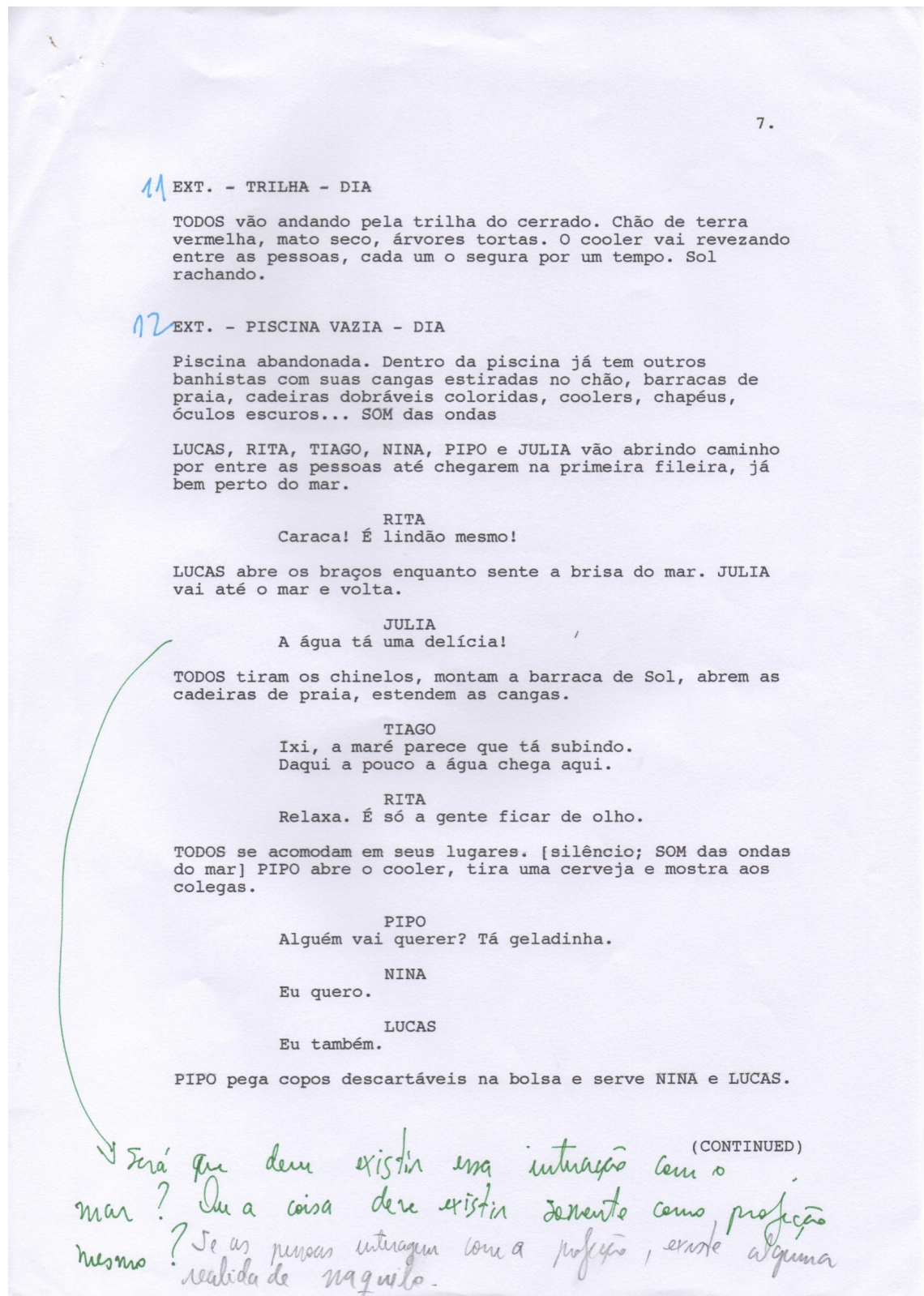
Fonte: elaborada pela autora.



Imagem 1.6 – Primeira versão do roteiro de *Casa de Praia*, escrita em 11 de abril de 2016, p. 06

Fonte: elaborada pela autora.



Imagem 1.7 – Primeira versão do roteiro de *Casa de Praia*, escrita em 11 de abril de 2016, p. 07

Fonte: elaborada pela autora.



Imagem 1.8 – Primeira versão do roteiro de *Casa de Praia*, escrita em 11 de abril de 2016, p. 08

CONTINUED: 8.

>>>>digressões sobre a praia e, principalmente, sobre o mar<<<<

JULIA se levanta da canga, bate a areia do corpo, tira o óculos.

JULIA  
Vamos no mar?

Ninguém responde.

JULIA  
Tá bom, então. (como se conversasse sozinha)

JULIA vai sozinha para o mar. SOM crianças brincando na água, ondas batendo na areia, vendedor de picolé.

PIPO  
Pô, eu vou no mar também. Bora, bora!

PIPO levanta TIAGO e puxa NINA e RITA, que seguem para o mar. Já no caminho, PIPO volta.

PIPO  
Bora, Lucas! Bora pro mar

LUCAS  
Não, não. To de boa aqui

PIPO  
Bora, porra! Veio lá de longe e agora vai ficar aí?

LUCAS  
Não curto muito o mar...

PIPO  
Como assim? Quem é que não curte o mar? Tá doidão?

RITA  
Vamos lá, Lu. O mar tá lindão

NINA  
É! Você vai curtir.

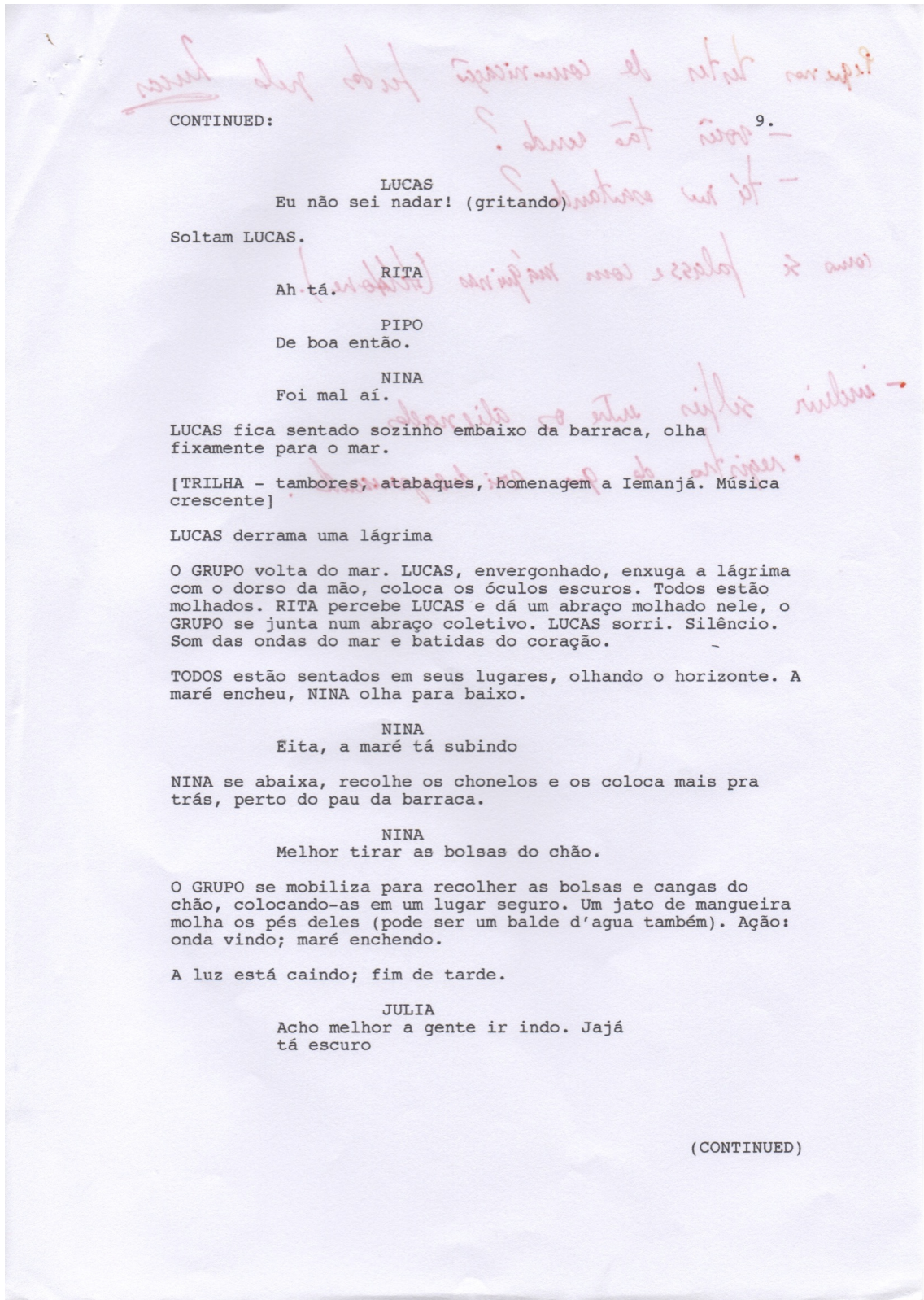
PIPO  
Tá maior calor aqui, bora!

NINA, RITA, TIAGO e PIPO puxam LUCAS pelo braço, ele fica irritado.

(CONTINUED)

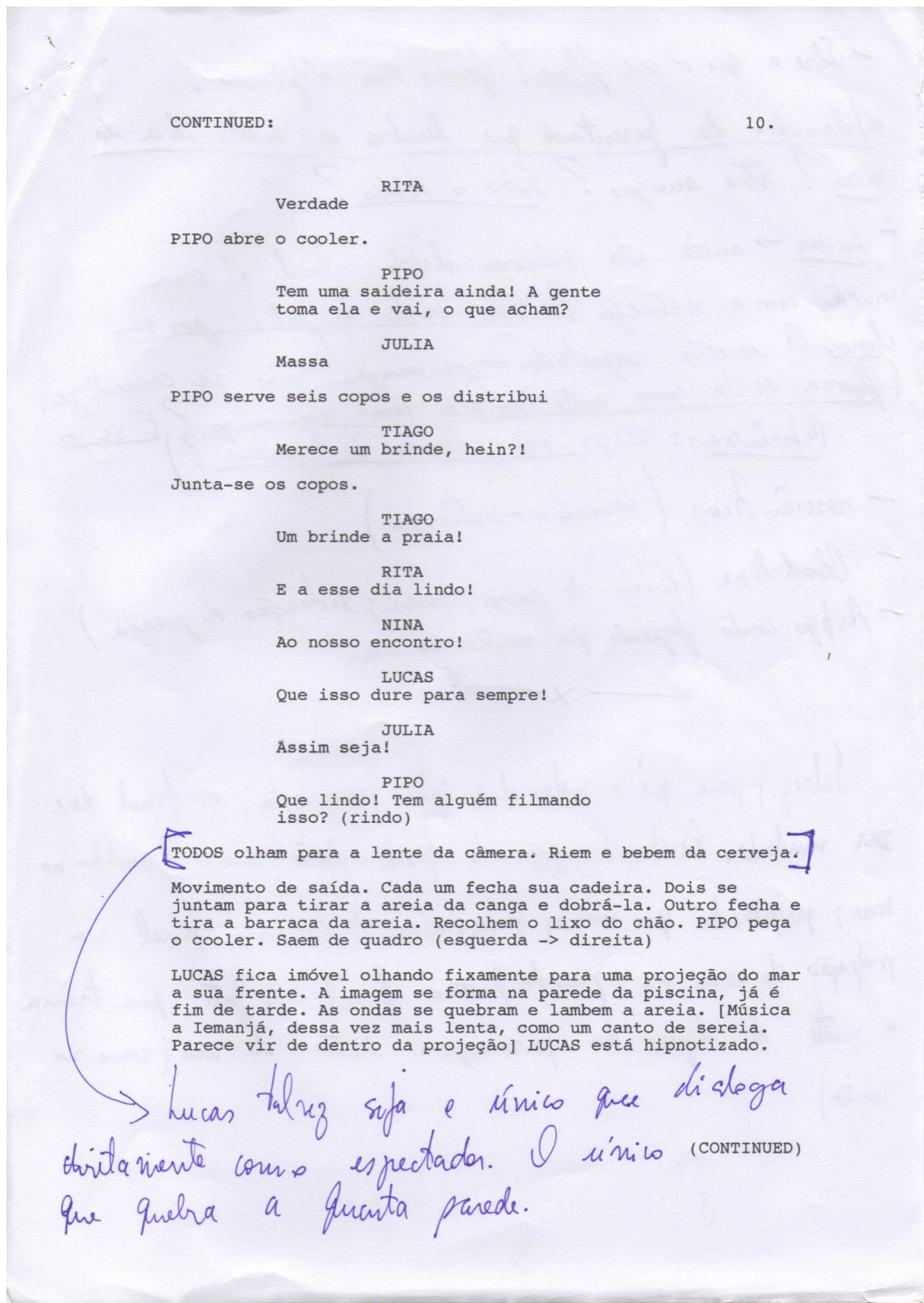
Fonte: elaborada pela autora.



Imagem 1.9 – Primeira versão do roteiro de *Casa de Praia*, escrita em 11 de abril de 2016, p. 09

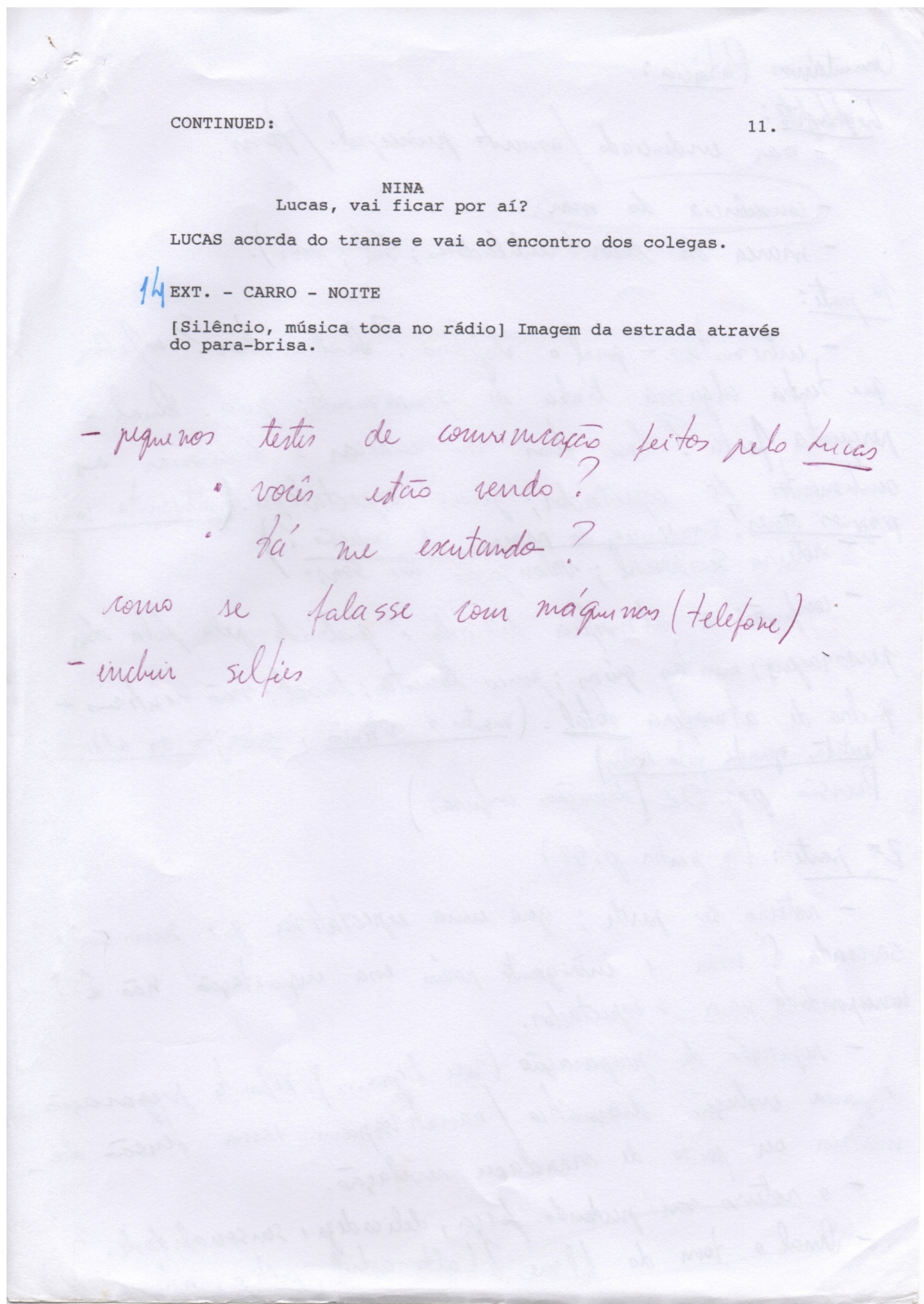
Fonte: elaborada pela autora.



Imagem 1.10 – Primeira versão do roteiro de *Casa de Praia*, escrita em 11 de abril de 2016, p. 10

Fonte: elaborada pela autora.



Imagem 1.11 – Primeira versão do roteiro de *Casa de Praia*, escrita em 11 de abril de 2016, p. 11

Fonte: elaborada pela autora.



Imagem 2.1 – Versão do roteiro utilizada em set do filme *Casa de Praia*, p. 01

V SET.

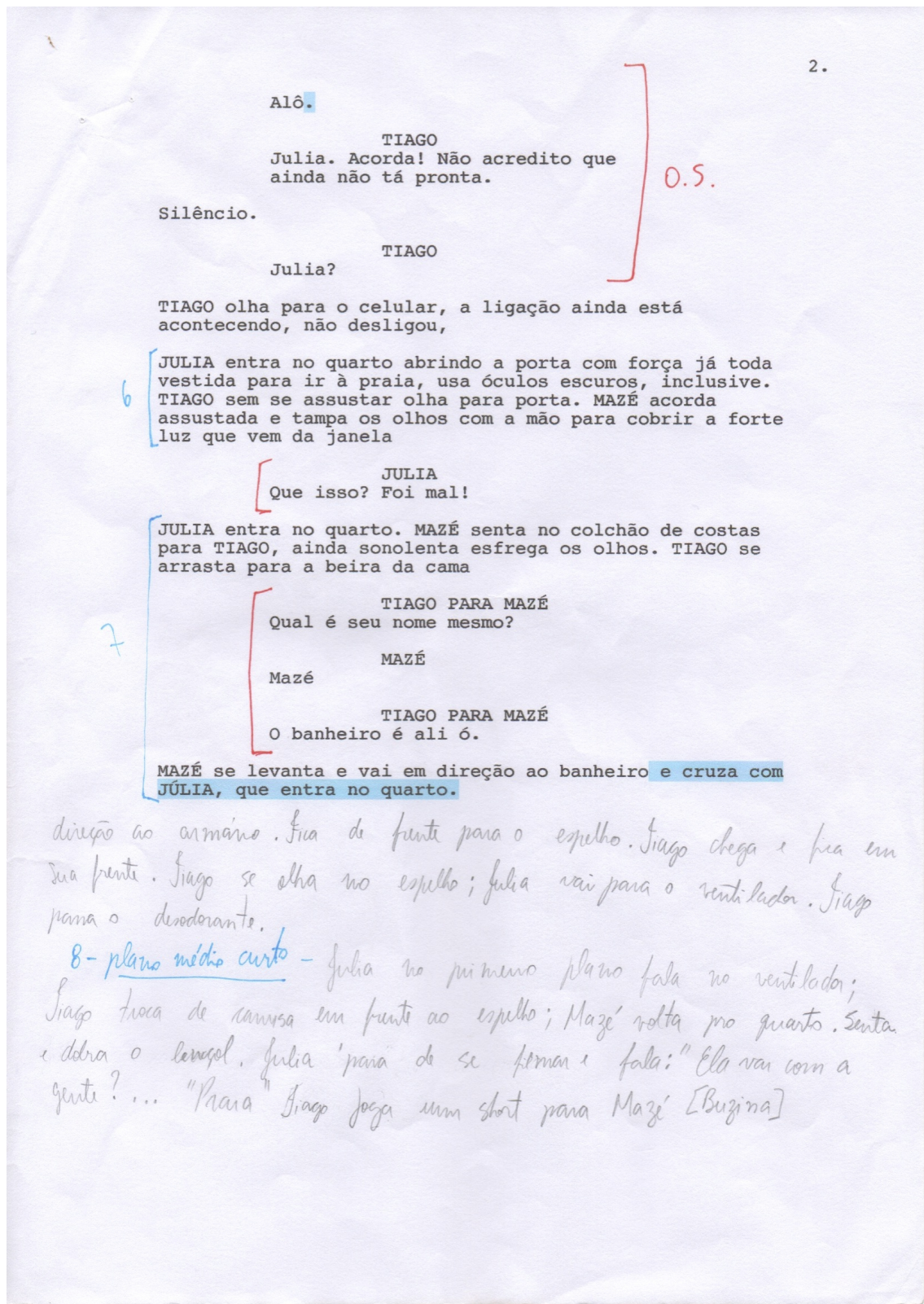
1	<p><u>INT/PAREDE BRANCA/NOITE</u></p> <p>Um quadro com a pintura de um veleiro atracado, iluminado apenas pela luz da Lua. É possível ver a textura das cordas e das partes metálicas do veleiro contrastando com o céu preto. Som das marolas batendo na parte de baixo do píer e som do ranher das estruturas do barco.</p> <p>O quadro é iluminado pela luz de um abajur que projeta sobre ele uma luz diagonal, semelhante a de um poste. Luzes de faróis de carros que passam pela janela iluminam, hora ou outra, o quadro.</p> <p>(título) CASA DE PRAIA</p>	1
2	<p><u>INT/QUARTO TIAGO/DIA</u></p> <p>TIAGO está deitado na cama, de olhos fechados, de cueca. Em sua volta tem 3 ventiladores ligados no máximo. Um pedaço do lençol voa pelo quarto. Seu corpo está suado. TIAGO abre os olhos mas se mantém na mesma posição, com os braços abertos e a barriga para cima. Silêncio matinal, som dos ventiladores.</p> <p>Ele se levanta, quase pisa em MAZÉ, que dorme em um colchão no chão e veste as roupas do dia anterior, a braguilha da calça está aberta.</p> <p>Da janela passa pela TV, pega o controle remoto e a liga. Entrevista com a artista Thais Graciotti, ela fala sobre seu trabalho, sobre o mar, o horizonte, o deserto. TIAGO sai do quarto e vai até a COZINHA (A câmera não o acompanha).</p> <p>[ÁUDIO] Tiago abre a geladeira, pega uma garrafa d'água e enche o copo de vidro.</p> <p>Pega o celular ao lado da TV e deita na cama. Digita um número. O telefone chama.</p> <p style="text-align: center;">JULIA (sonolenta)</p>	2

C.02

- 1- zenital - Tiago abre os olhos
- 2- plano médio - Tiago senta na cama; se levanta
- 3- plano composto - Tiago ouzga a câmera, liga a TV, ~~vai~~ abre a porta para o corredor
- 4- plano médio - Mazé está dormindo. Pernas de Tiago param por ela; Tiago liga para Julia (O.S.)
- 5- X
- 6- plano conjunto multicaixa - Julia entra no quarto; Mazé senta no colchão, fala Julia: "Quê é, famul"; Tiago se inclina na beirada do colchão "Qual seu nome!.. fala bandido; Mazé levanta, anda em direção à porta; para por Julia.
- 7- plano médio - Mazé para por Julia; Julia joga short Tiago e anda em

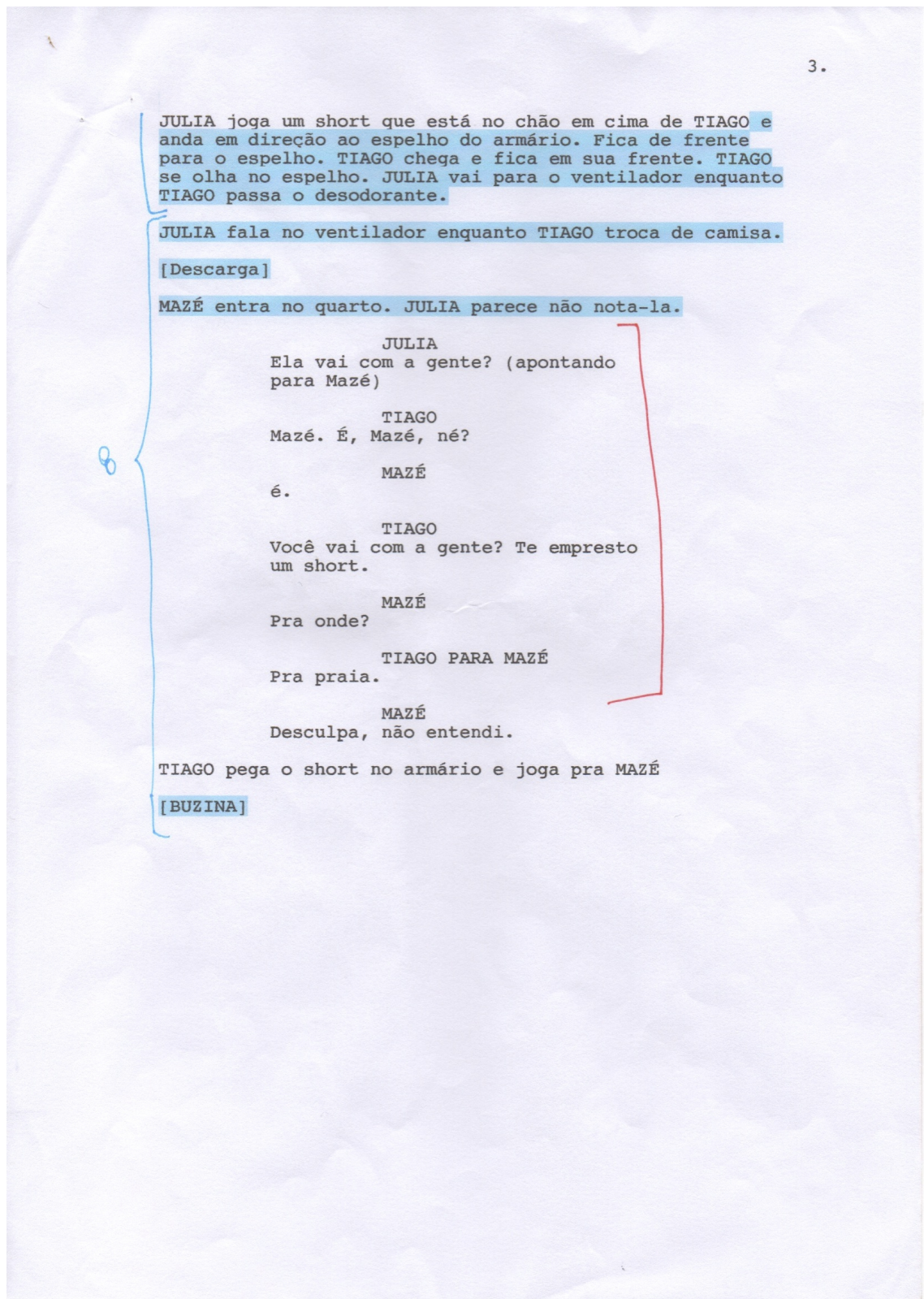
Fonte: elaborada pela autora.



Imagem 2.2 – Versão do roteiro utilizada em set do filme *Casa de Praia*, p. 02

Fonte: elaborada pela autora.



Imagem 2.3 – Versão do roteiro utilizada em set do filme *Casa de Praia*, p. 03

Fonte: elaborada pela autora.



Imagem 2.4 – Versão do roteiro utilizada em set do filme *Casa de Praia*, p. 04

4.

3      INT/BLOCO TIAGO E JÚLIA/DIA      3

FIGURAÇÃO: Duas mulheres, ao fundo, conversam animadamente embaixo do prédio enquanto lixam a unha. Usam roupas confortáveis de ficar em casa.

NINA espera escutando uma música no rádio do carro enquanto fuma um cigarro, se olha no espelho [propaganda no rádio BG: "você já pensou em viajar em um cruzeiro pela costa da Europa? Se esse é seu sonho, entre em nosso site e concorra a uma viagem"] TIAGO e JULIA chegam e se apoiam quase entrando na janela do lado do passageiro. MAZÉ olha desconfiada, espera com os braços cruzados.

JULIA E TIAGO

Oi!

NINA

Oi! Vocês ficam bem de cinza, hein?! entra logo aí

NINA bate o cigarro em cima deles que desencostam do carro.

JULIA abre a porta em que estavam apoiados e entra. TIAGO entra pela porta de trás, senta no meio do banco de trás e se apoia nos bancos da frente. MAZÉ senta no lado da janela, tenta ocupar o mínimo espaço possível no banco e olha para fora do carro, sem-graça. NINA dá partida no carro.

4      EXT/PILOTIS PIPO E RITA/DIA      4

Reflexo da quadra passando pelo vidro, MAZÉ olha para fora do carro.

JULIA [OFF]

Trouxe umas músicas. Posso pôr?

NINA

Pode!

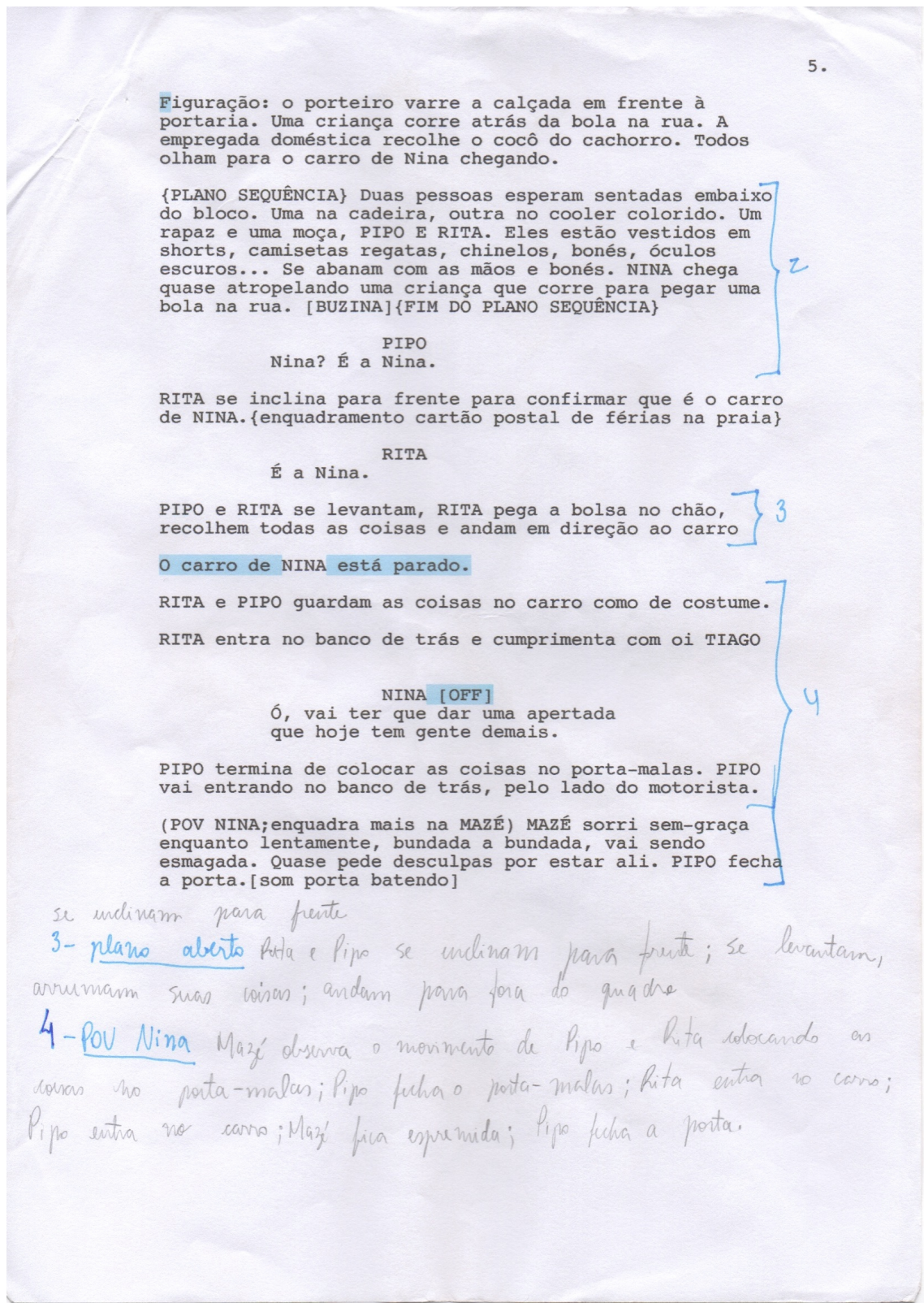
C.03 plano médio Nina - Nina espera enquanto fuma um cigarro; Tiago e Julia aparecem no Pilotis através do vidro da paragem; "Oi! Oi!" "Fica bem de cinza"; Tiago sai pela esquerda, Julia entra na frente; Mazé está ao fundo, tira a camisa de flanela; corrige o plano; Mazé entra no carro; Tiago coloca as coisas no porta-malas, entra no carro e senta com os braços sobre os bancos da frente.

C.04 1-plano inteiro vidro reflexo da quadra pelo lado de fora do vidro; Mazé olha pela janela do carro. [OFF Julia: Trouxe umas músicas. Posso pôr? Nina: Pode!]

2-plano médio - Rita e Pipó esperam [sem carro chegando + luzes na]; fala: "Nina!"

Fonte: elaborada pela autora.



Imagem 2.5 – Versão do roteiro utilizada em set do filme *Casa de Praia*, p. 05

Fonte: elaborada pela autora.



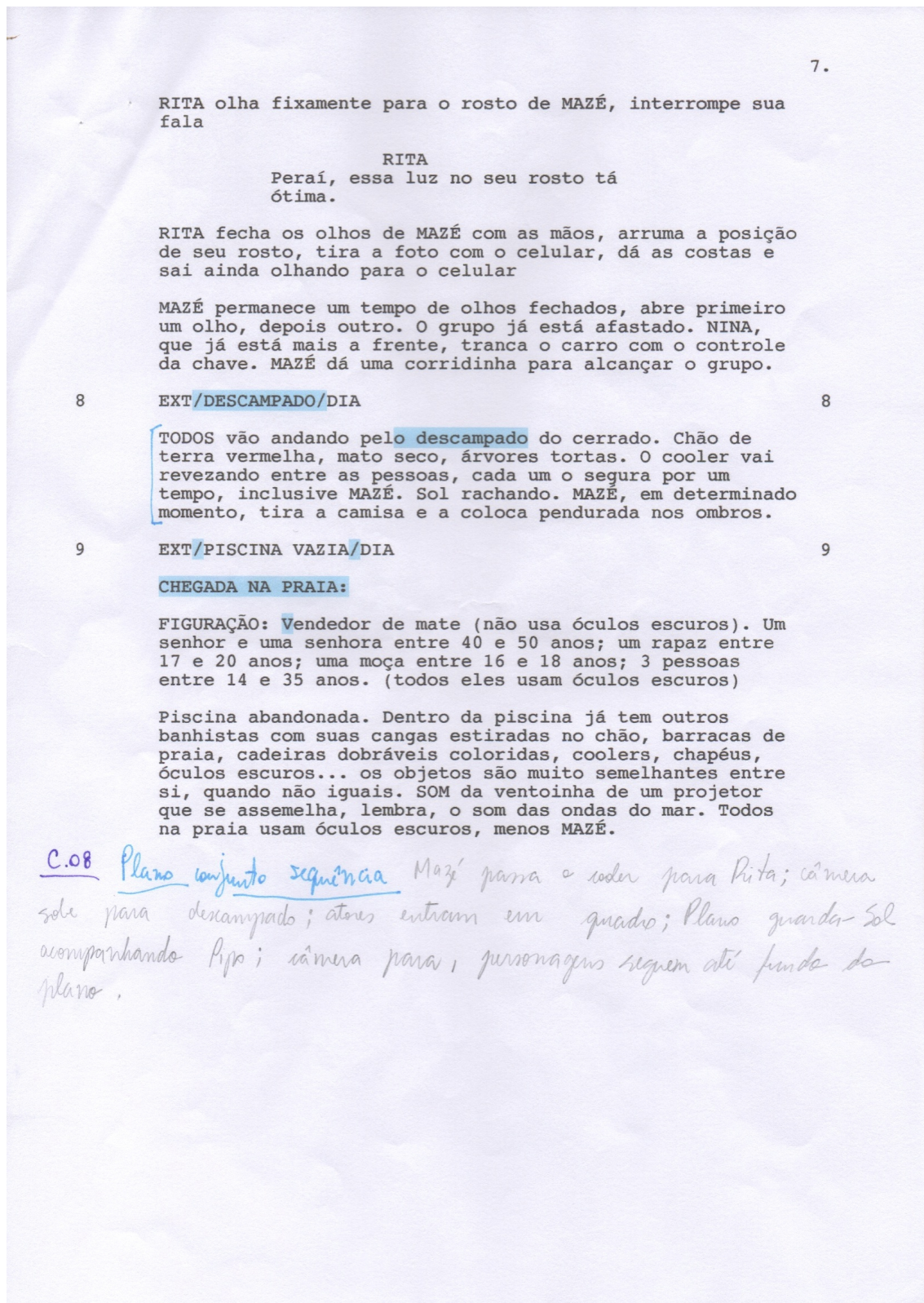
Imagem 2.6 – Versão do roteiro utilizada em set do filme *Casa de Praia*, p. 06

		6.
5	EXT/ESTRADA PRAIA/DIA	5
	O carro vai passando pela estrada. {Grip capô do carro}	
6	INT/CARRO/DIA	6
	TODOS estão suados, as janelas estão abertas.	
	(plano geral; frontal total, diametralmente oposto ao plano da estrada)	
	Um de cada vez. PIPO passa a mão na testa. RITA ajeita a bolsa enorme no colo. MAZÉ olha a estrada passando pela janela. Todos muito apertados. TIAGO enfia um biscoito inteiro na boca, cutuca MAZÉ e passa pra ela o pacote de biscoito recheado. MAZÉ pega um biscoito e olha para fora da janela.	
7	EXT/ESTACIONAMENTO DA PRAIA/DIA	7
	FIGURAÇÃO: O flanelinha cuida dos carros que já estão estacionados (ele não usa óculos escuros) e dá a Nina a indicação da vaga. Uma pessoa chega do estacionamento vindo da praia, ela usa óculos escuros, senta no seu carro no banco do passageiro e limpa os pés.	
	O carro estaciona em uma imensidão de terra vermelha, muitas árvores do cerrado em volta. TODOS saem do carro. NINA, MAZÉ e RITA vão até o porta-malas, pegam as coisas. MAZÉ está meio perdida, sem saber muito bem como ajudar. Faz menção de oferecer ajuda mas desiste a meio de caminho.	
	RITA PARA MAZÉ	
	Você já tinha vindo aqui?	
	MAZÉ	
	Não, não. Na verdade dormi na casa do Tiago, perdi o ônibus ontem e... (como se tentasse justificar sua presença ali)	

C.07 1- plano geral - carro de Nina chegando (sem mostrar motorista)  
 2- plano conjunto - todos estão dentro do carro, acabaram de chegar;  
 Saem do carro e buscam as coisas no porta-malas; Mazé, Rita se afastam para o lado do carro. (Confirme sair do carro, vai para o porta-malas; Nina é a última a chegar no porta-malas)

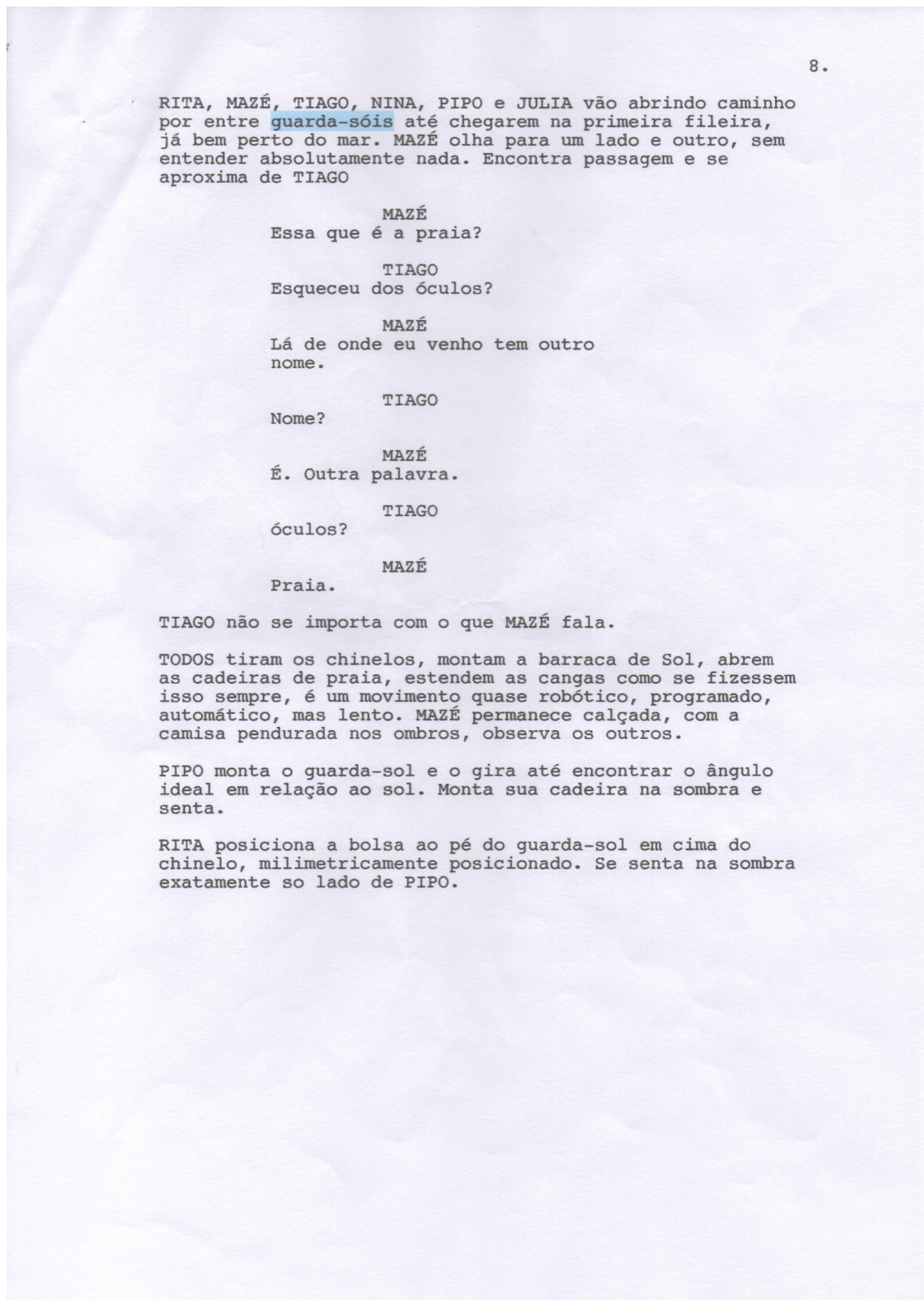
Fonte: elaborada pela autora.



Imagem 2.7 – Versão do roteiro utilizada em set do filme *Casa de Praia*, p. 07

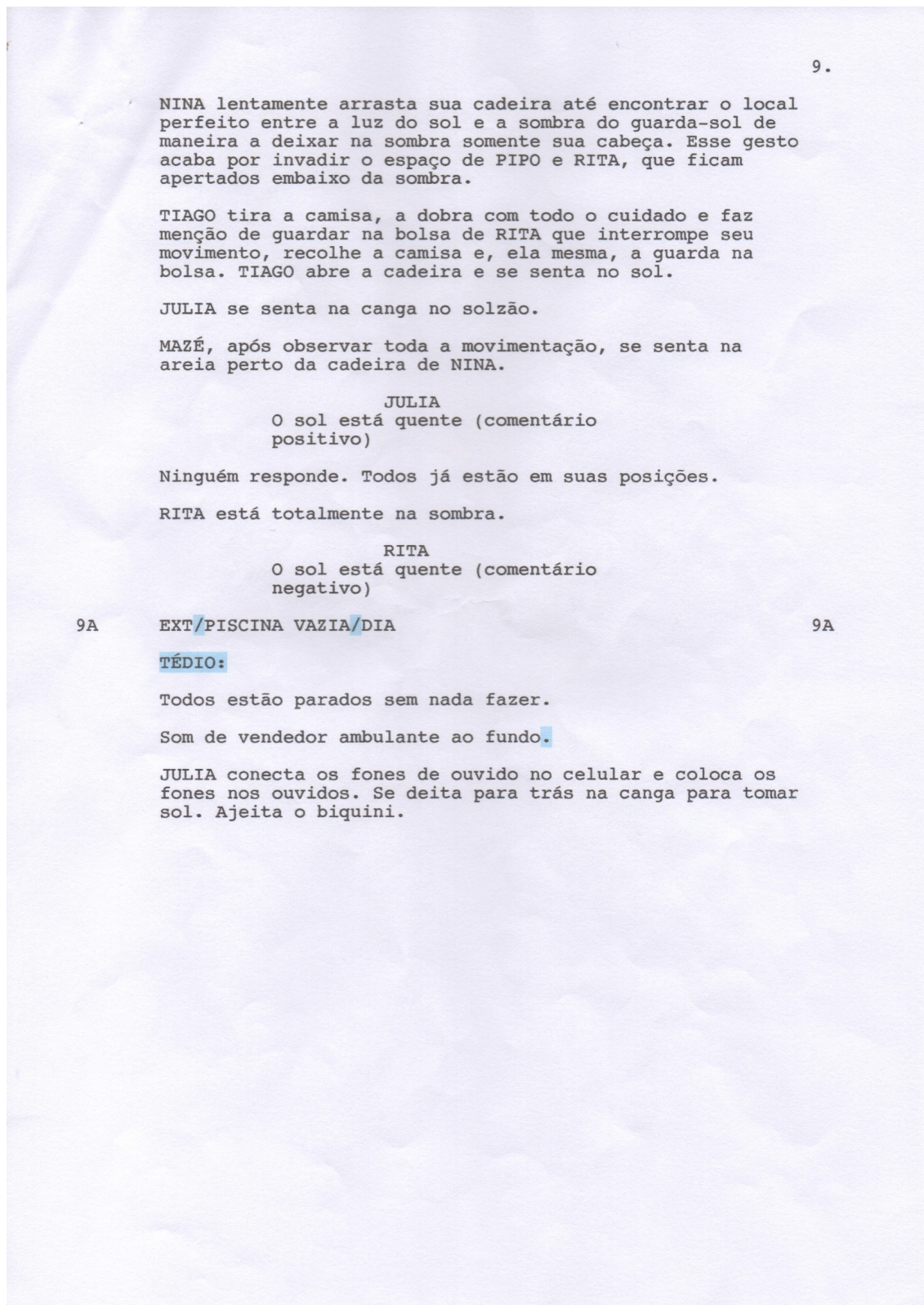
Fonte: elaborada pela autora.



Imagem 2.8 – Versão do roteiro utilizada em set do filme *Casa de Praia*, p. 08

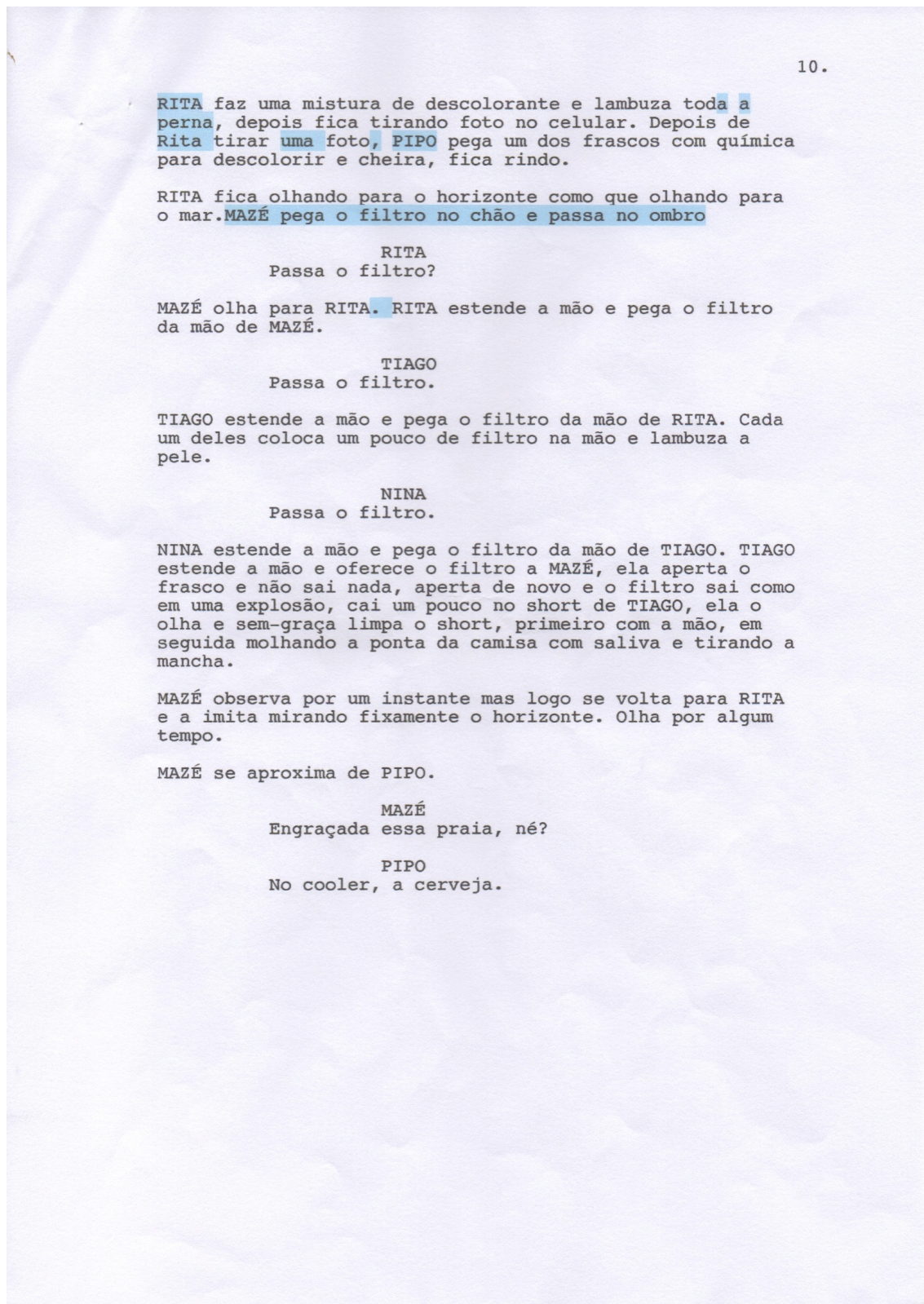
Fonte: elaborada pela autora.



Imagem 2.9 – Versão do roteiro utilizada em set do filme *Casa de Praia*, p. 09

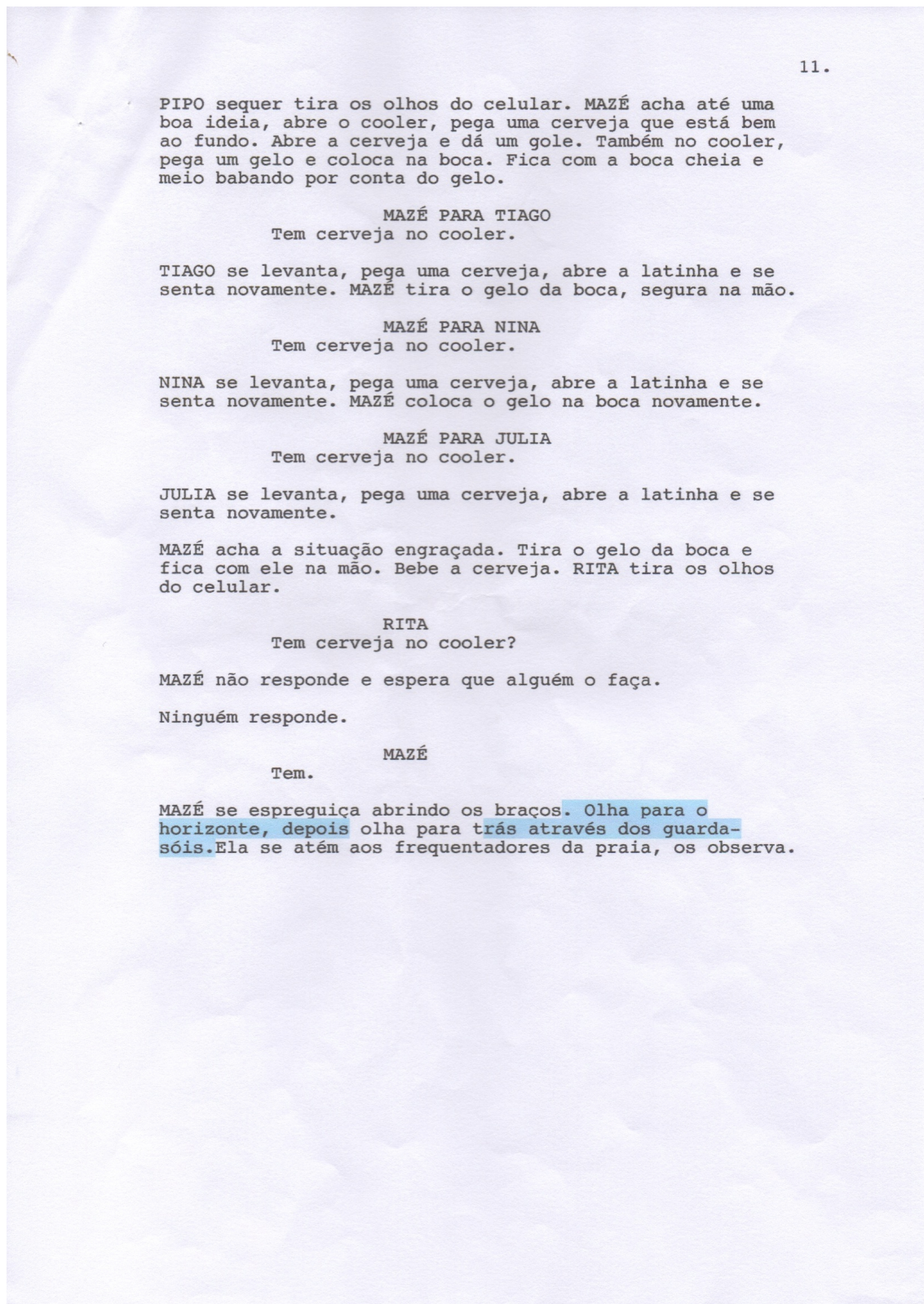
Fonte: elaborada pela autora.



Imagem 2.10 – Versão do roteiro utilizada em set do filme *Casa de Praia*, p. 10

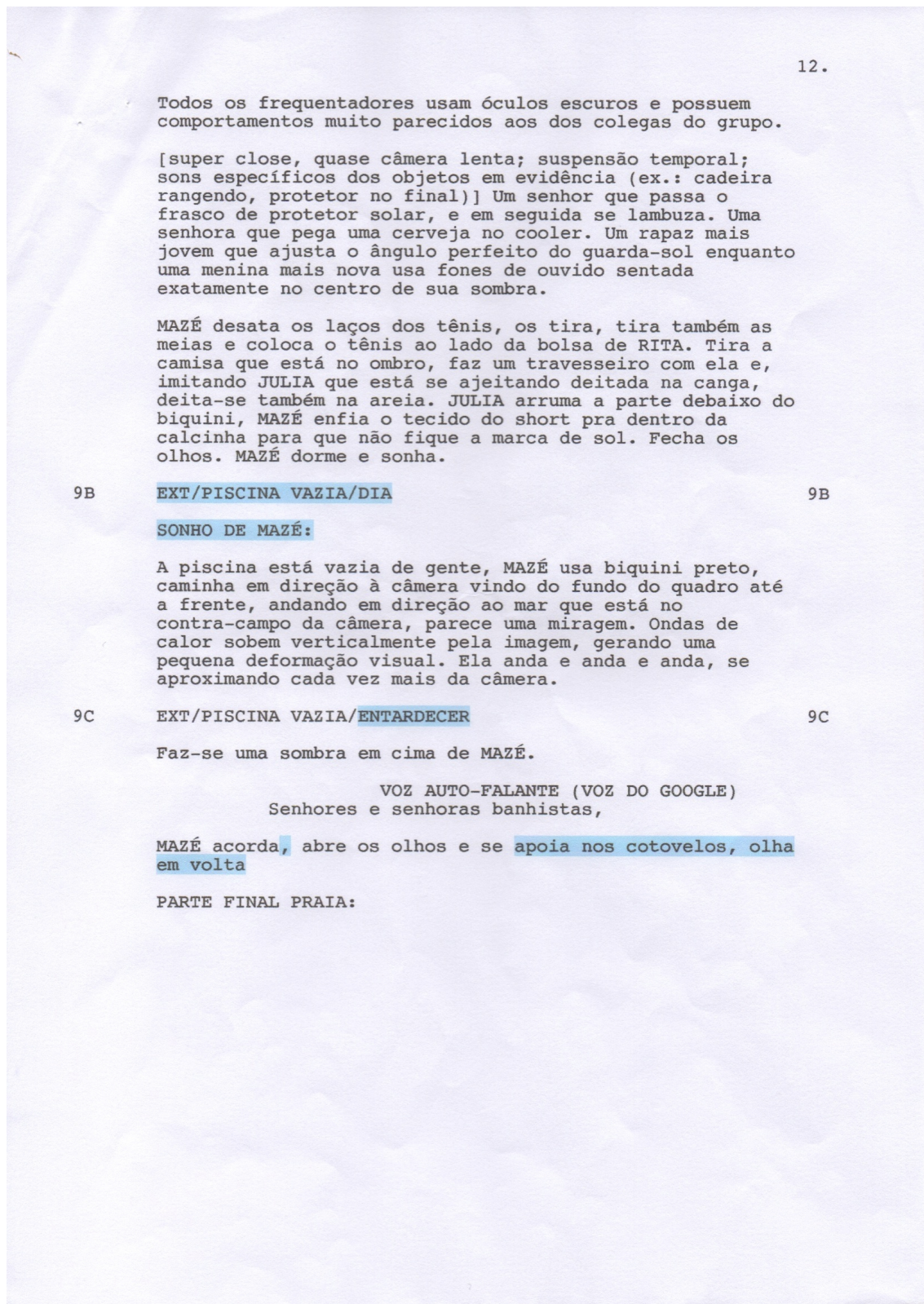
Fonte: elaborada pela autora.



Imagem 2.11 – Versão do roteiro utilizada em set do filme *Casa de Praia*, p. 11

Fonte: elaborada pela autora.



Imagem 2.12 – Versão do roteiro utilizada em set do filme *Casa de Praia*, p. 12

Fonte: elaborada pela autora.



Imagem 2.13 – Versão do roteiro utilizada em set do filme *Casa de Praia*, p. 13

13.

{A luz está caindo; fim de tarde.} RITA joga água nas pernas a partir de uma garrafa de água mineral

VOZ AUTO-FALANTE (VOZ DO GOOGLE)  
informa-se que a praia fechará  
em 10 minutos.

MAZÉ levanta de um pulo do chão, desconecta o fone de ouvido do celular de JULIA e aumenta o som que sai do aparelho celular. A música que toca é "Só de tu", da Academia da Berlinda.

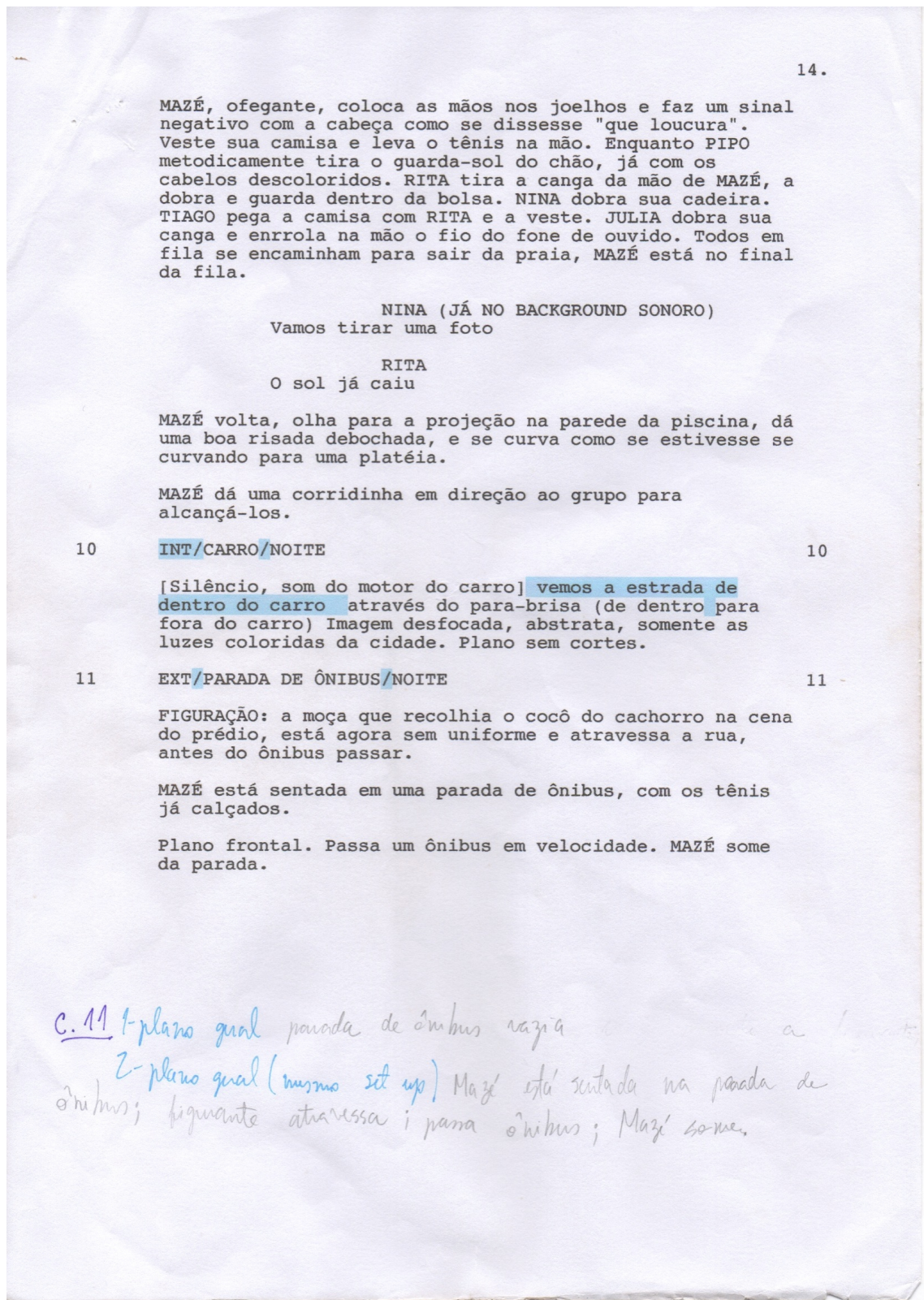
MAZÉ  
A vida é melhor quando a gente  
dança, rebola! É ou não é? (Mazé  
ri-se toda)

MAZÉ pega a canga de JULIA que está no chão, coloca na frente do rosto tampando o nariz e a boca como com um véu. Ela começa a dançar, todos a olham de maneira desconfiada, sem entender o que acontece. Eles olham também para câmera, porém não é possível ter certeza se olham mesmo ou não, já que usam óculos escuros. Ela dança com cada um, tenta seduzi-los. MAZÉ olha para a câmera. RITA, JULIA, PIPO, TIAGO E NINA começam uma coreografia própria, em outro ritmo, uma coreografia que culmina em um círculo que esconde MAZÉ em seu centro. Forma-se uma roda e MAZÉ está no centro dela, se rebolando toda, uma dança que é quase um encorporar. Ela brinca com a canga, passa ela pelo seu corpo, passa a mão nos cabelos. Passa a canga pelas outras pessoas.

VOZ AUTO-FALANTE (VOZ DO GOOGLE)  
Senhores e senhoras banhistas,  
informa-se que a praia fechará em  
5 minutos.

JULIA desliga a música que sai do celular.



Imagem 2.14 – Versão do roteiro utilizada em set do filme *Casa de Praia*, p. 14

Fonte: elaborada pela autora.



Imagem 3.1 – Versão do roteiro utilizada no momento da montagem e edição de som e banda sonora do filme *Casa de Praia*, p. 01

V. Montagem / Som

1	INT/PAREDE BRANCA/NOITE	1
	<p>Um quadro com a pintura de um veleiro atracado, iluminado apenas pela luz da Lua. É possível ver a textura das cordas e das partes metálicas do veleiro contrastando com o céu preto. Som das marolas batendo na parte de baixo do pîer e <u>som do rancher das estruturas do barco</u>.</p> <p>O quadro é iluminado pela luz de um abajur que projeta sobre ele uma luz diagonal, semelhante a de um poste. <u>Luzes de faróis de carros que passam pela janela iluminam, hora ou outra, o quadro.</u></p> <p>(título) CASA DE PRAIA</p>	
	<p><i>título qpa rua sobre o quadro</i></p>	
2	INT/QUARTO TIAGO/DIA	2
	<p>TIAGO está deitado na cama, de olhos fechados, completamente nu. Em sua volta tem 3 ventiladores ligados no máximo. <u>Um pedaço do lençol voa pelo quarto</u>. Seu corpo está suado. TIAGO abre os olhos mas se mantém na mesma posição, com os braços abertos e a barriga para cima. Silêncio matinal, <u>som dos ventiladores</u>.</p> <p>Ele se levanta, quase pisa em MAZÉ, que dorme em um colchão no chão e veste as roupas do dia anterior, a braguilha da calça está aberta.</p> <p><u>TIAGO vai até a janela, o Sol já está bem forte, TIAGO aperta os olhos.</u></p> <p>Da janela passa pela TV, <u>pega o controle remoto e a liga</u>. Entrevista com a artista Thais Graciotti, ela fala sobre seu trabalho, sobre o mar, o horizonte, o deserto. TIAGO sai do quarto e vai até a <u>cozinha</u> (A câmera não o acompanha. <i>BANHEIRO (adiciona som descarga)</i>).</p> <p>[ÁUDIO] <u>Tiago abre a geladeira, pega uma garrafa d'água e enche o copo de vidro.</u></p> <p>MAZÉ continua dormindo. <u>TIAGO volta para janela. Bebe três goles e joga o que sobra no copo, em um pequeno vaso com um cacto que está na janela. Pega o celular ao lado da TV, veste uma cueca e deita na cama. Digita um número. O telefone chama.</u></p> <p><i>surá que é interessante exender um pouco o discurso da artista?</i></p>	
	<p><i>já está de cueca desde o início</i></p> <p style="text-align: right;">JULIA (sonolenta)</p> <p>Alô.</p> <p style="text-align: right;">TIAGO</p> <p>Julia. Acorda! Não acredito que ainda não tá pronta.</p> <p>Silêncio.</p> <p style="text-align: right;">TIAGO</p>	

Fonte: elaborada pela autora.



Imagem 3.2 – Versão do roteiro utilizada no momento da montagem e edição de som e banda sonora do filme *Casa de Praia*, p. 02

Julia?

TIAGO olha para o celular, a ligação ainda está acontecendo, não desligou,

JULIA entra no quarto abrindo a porta com força já toda vestida para ir à praia, usa óculos escuros, inclusive. TIAGO sem se assustar olha para porta. MAZÉ acorda assustada e tampa os olhos com a mão para cobrir a forte luz que vem da janela

JULIA  
~~Que isso? Foi mal!~~

JULIA entra no quarto. MAZÉ senta no colchão de costas para TIAGO, ainda sonolenta esfrega os olhos. TIAGO se arrasta para a beira da cama

TIAGO PARA MAZÉ  
~~Qual é seu nome mesmo?~~ *Mazé? É Mazé, né?*

MAZÉ  
Mazé

TIAGO PARA MAZÉ  
O banheiro é ali ó.

MAZÉ se levanta e vai em direção ao banheiro.

JULIA joga um short que está ~~no chão~~ *na TV* em cima de TIAGO, ele se levanta e veste o short, anda em direção ao armário e cruza com JULIA.

TIAGO pega um spray de desodorante e aplica nas axilas em grande quantidade, passando pelo peito até cruzar para a outra axila, igual na propaganda da TV. TIAGO veste uma camiseta regata. E outra camisa de botão. E olha no espelho. E tira as camisas. E veste outra camisa. Se aproxima do espelho. JULIA senta na cama, fica fazendo barulhos dentro do ventilador (aaaaaaah eeeeeeehhhh) enquanto se filma com o celular que está na mão. Baixa o celular

JULIA  
~~Não pode esquecer sua cadeira, hein?! Na minha canga você não senta.~~

~~Som de descarga.~~ MAZÉ volta para o quarto. TIAGO segue experimentando diferentes camisas em frente ao espelho do armário. MAZÉ começa a arrumar os lençóis do colchão onde dormiu.

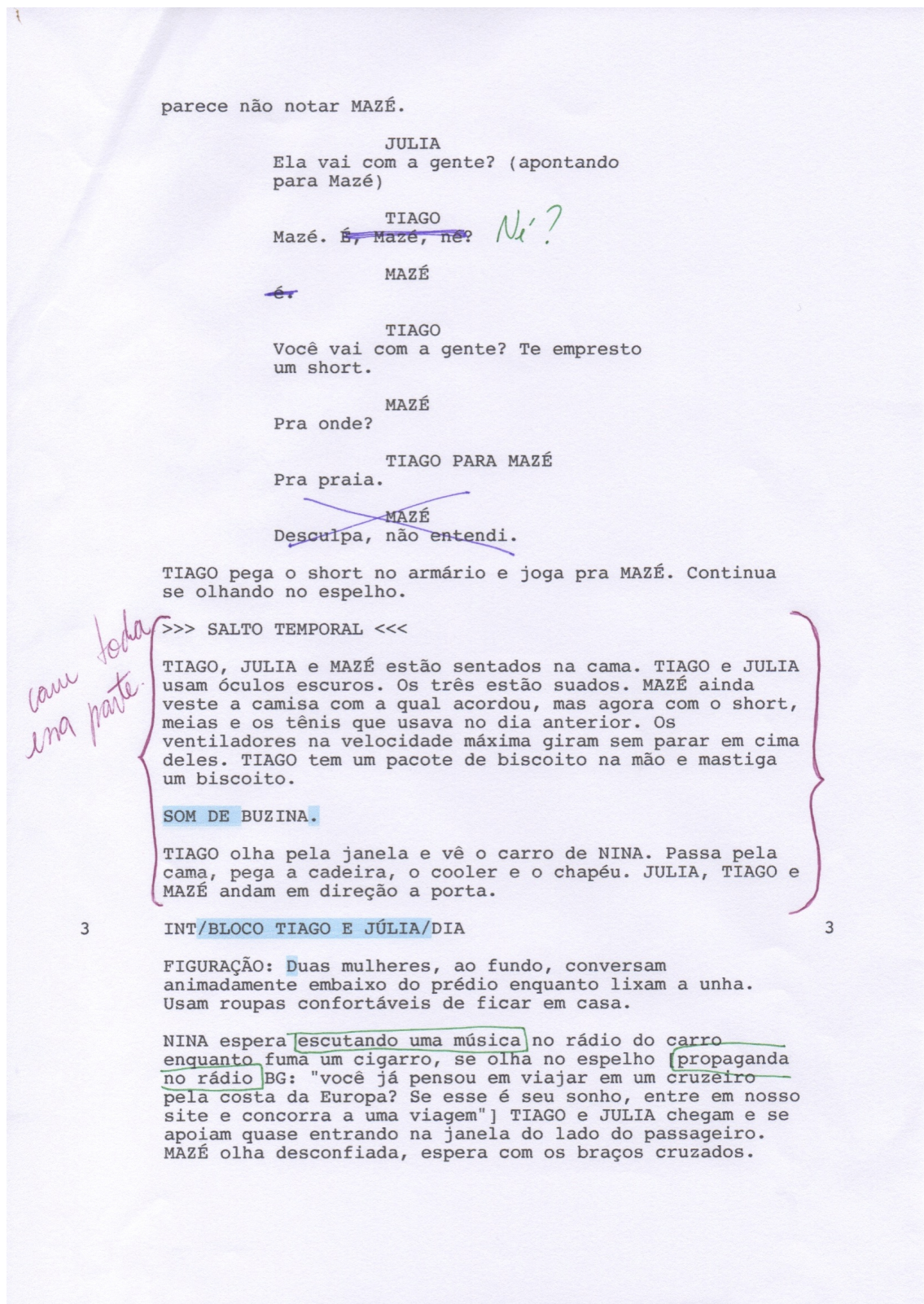
TIAGO  
~~Tem que levar filtro solar também, pra não queimar.~~

MAZÉ olha para os dois que ~~seguem conversando.~~ JULIA

Fonte: elaborada pela autora.



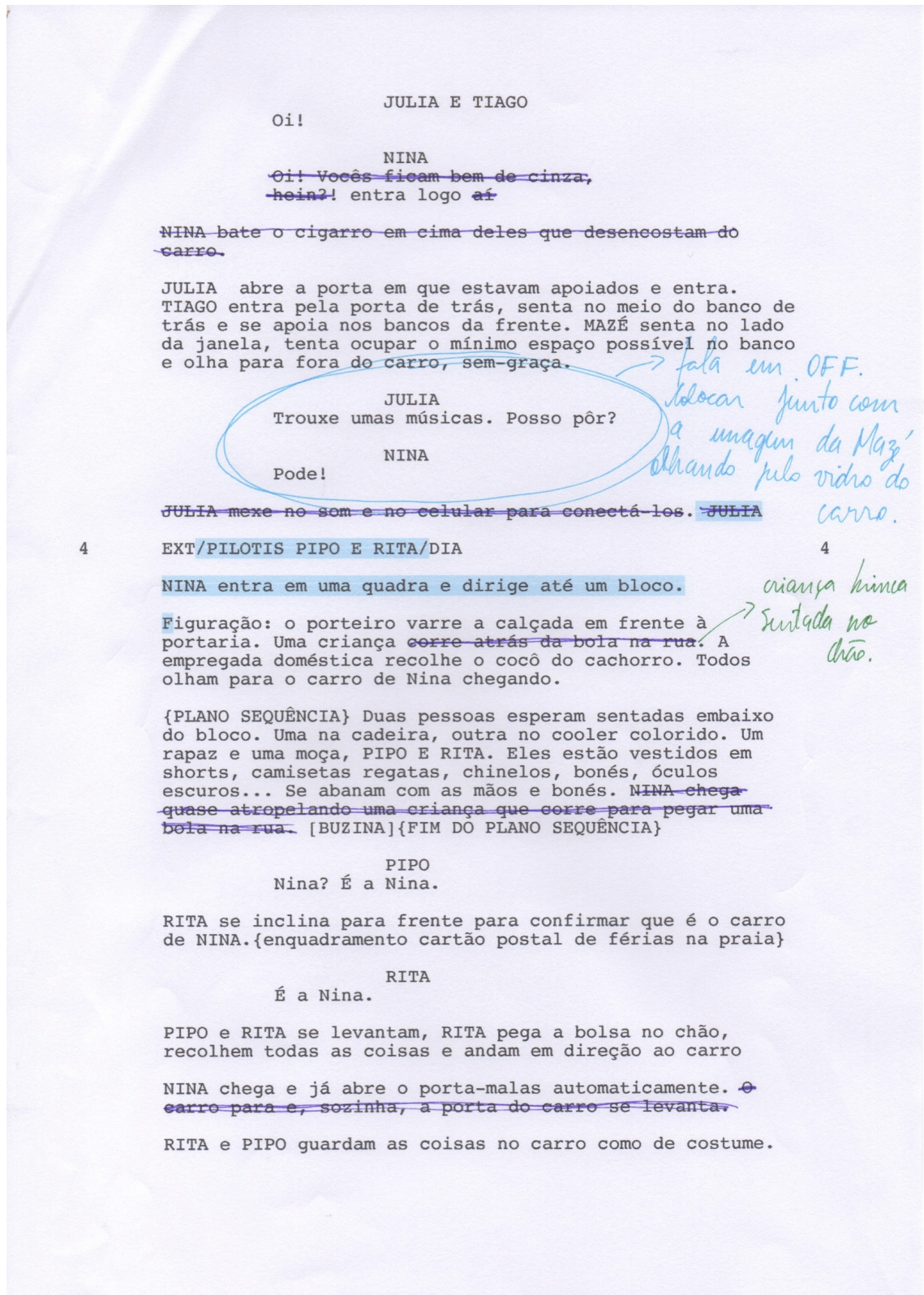
Imagem 3.3 – Versão do roteiro utilizada no momento da montagem e edição de som e banda sonora do filme *Casa de Praia*, p. 03



Fonte: elaborada pela autora.



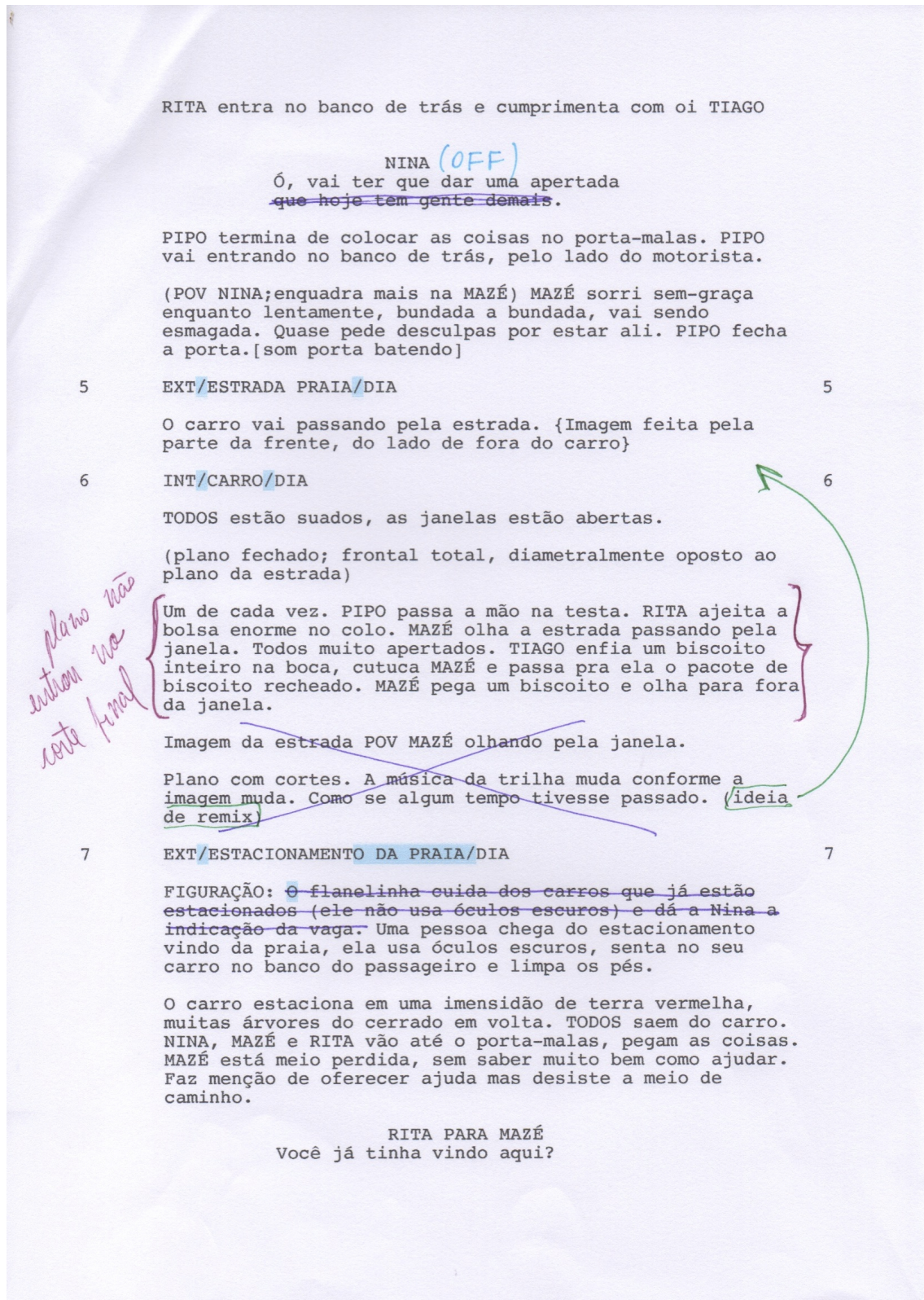
Imagem 3.4 – Versão do roteiro utilizada no momento da montagem e edição de som e banda sonora do filme *Casa de Praia*, p. 04



Fonte: elaborada pela autora.



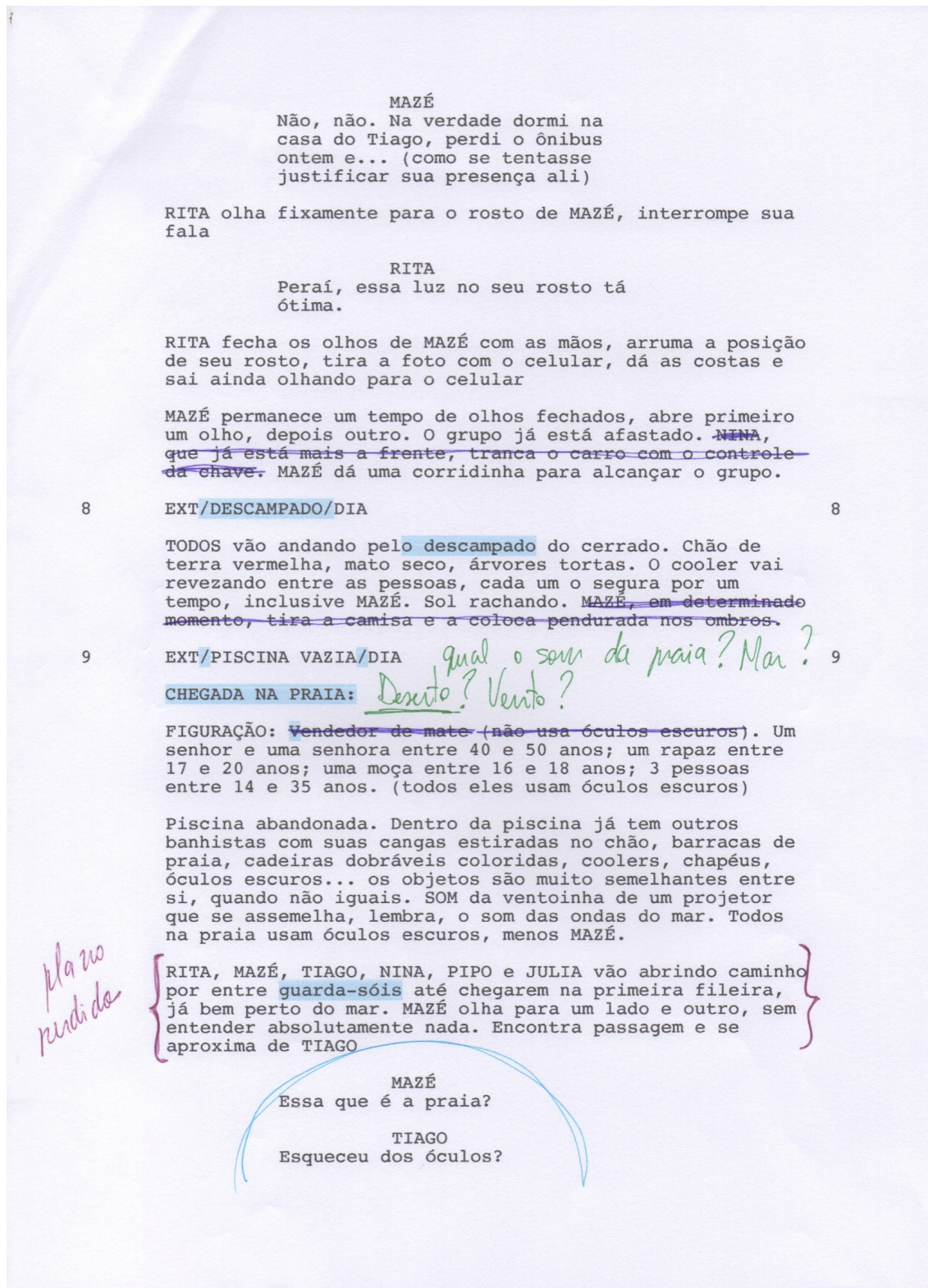
Imagem 3.5 – Versão do roteiro utilizada no momento da montagem e edição de som e banda sonora do filme *Casa de Praia*, p. 05



Fonte: elaborada pela autora.



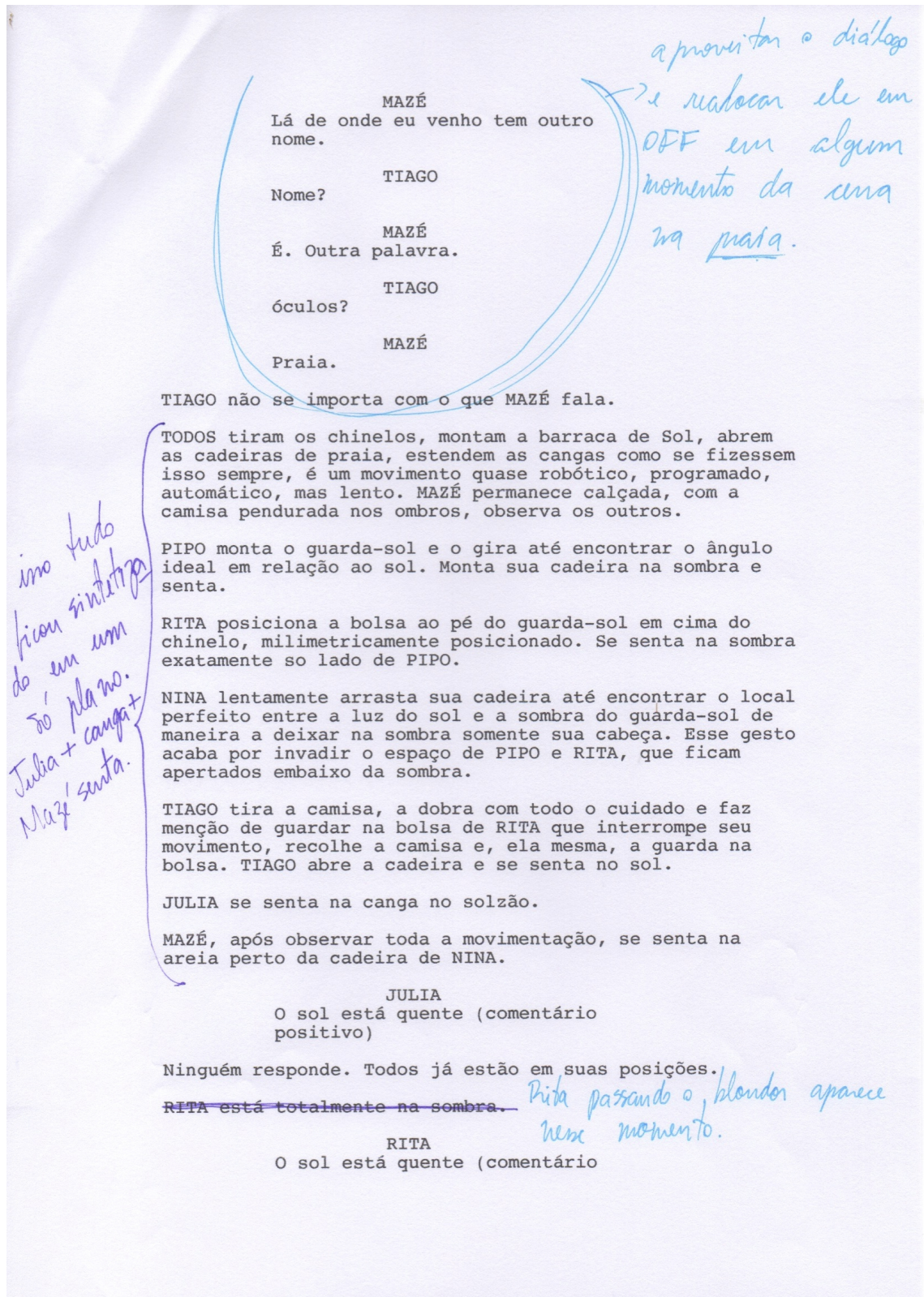
Imagem 3.6 – Versão do roteiro utilizada no momento da montagem e edição de som e banda sonora do filme *Casa de Praia*, p. 06



Fonte: elaborada pela autora.



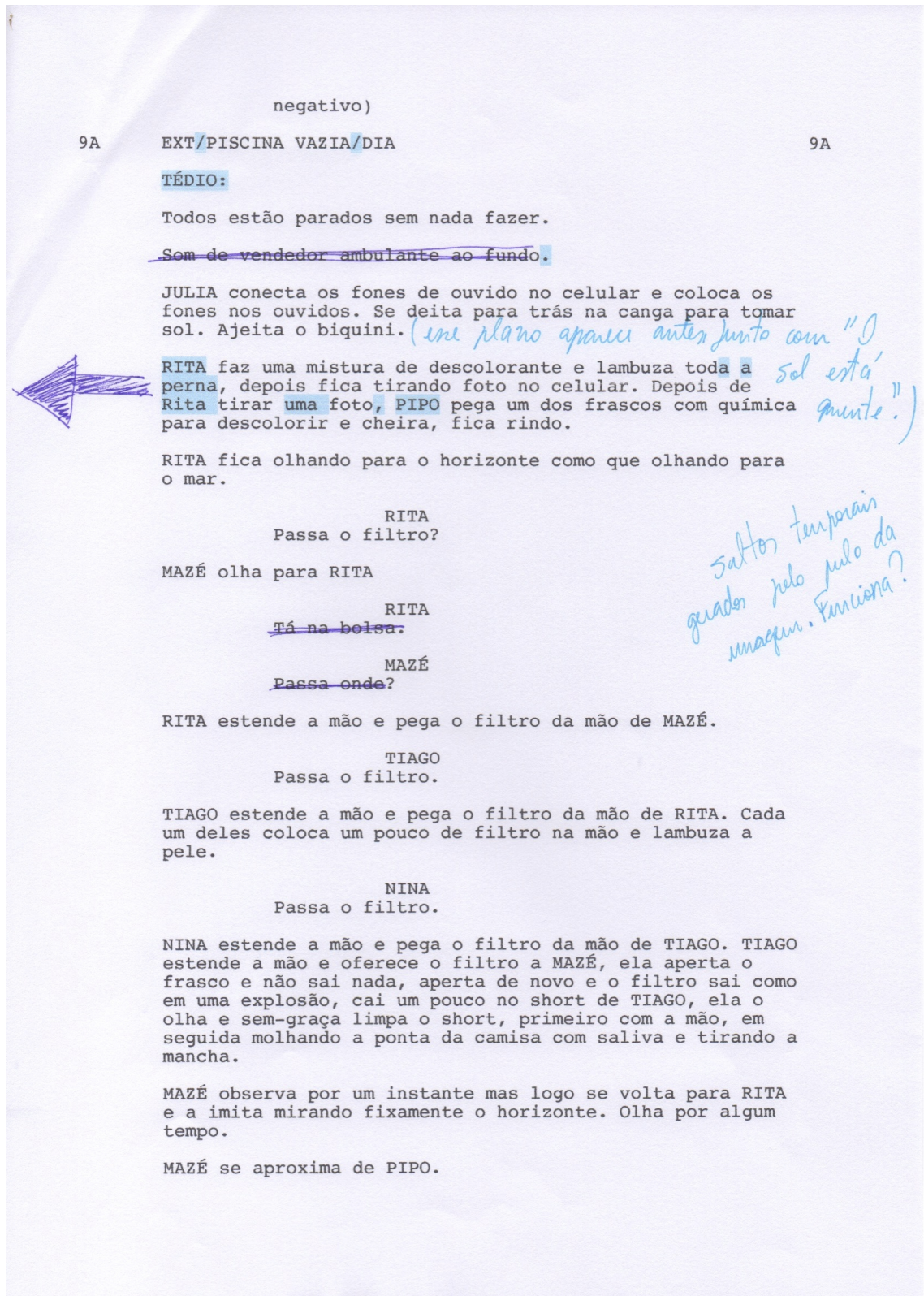
Imagem 3.7 – Versão do roteiro utilizada no momento da montagem e edição de som e banda sonora do filme *Casa de Praia*, p. 07



Fonte: elaborada pela autora.



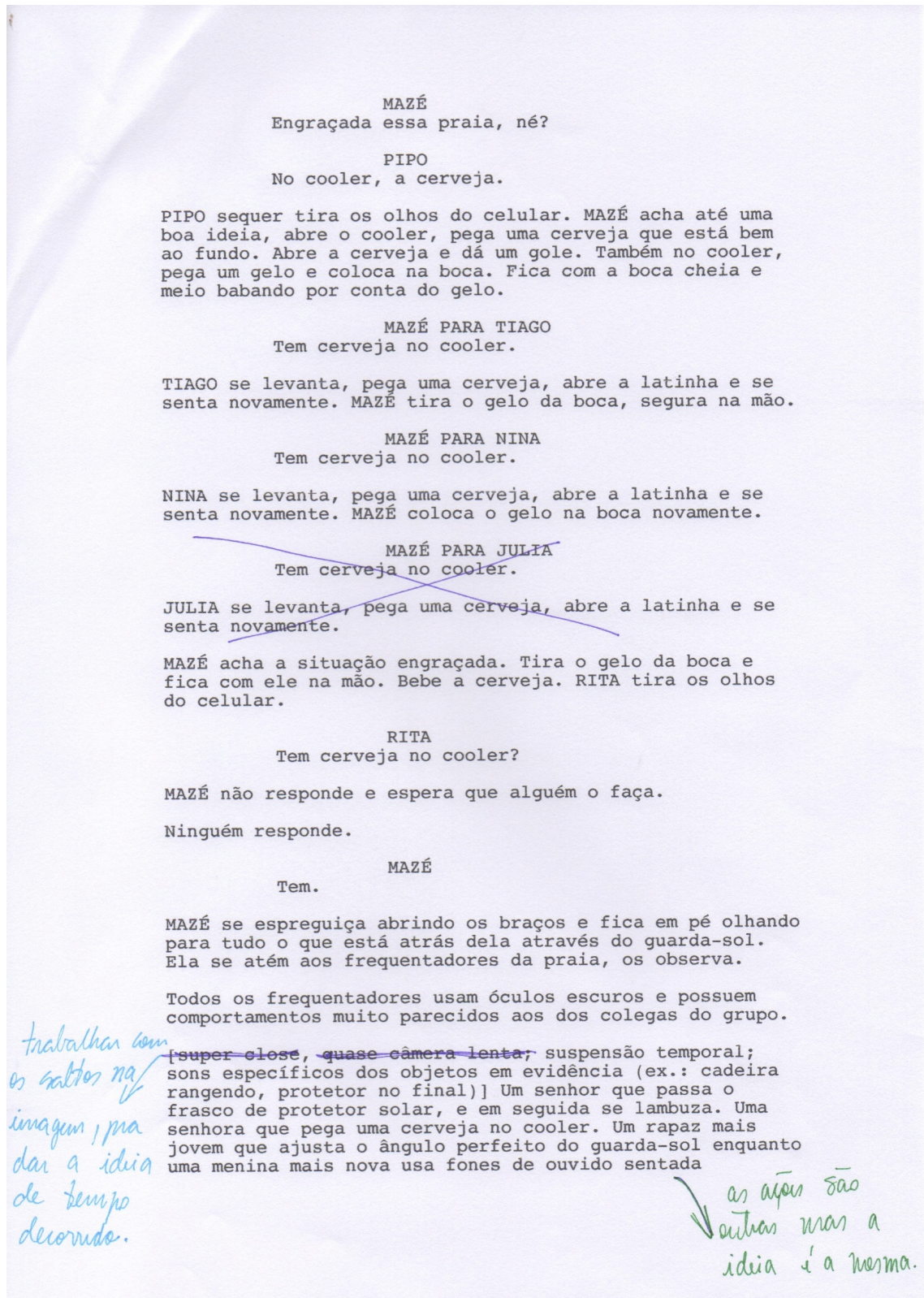
Imagem 3.8 – Versão do roteiro utilizada no momento da montagem e edição de som e banda sonora do filme *Casa de Praia*, p. 08



Fonte: elaborada pela autora.



Imagem 3.9 – Versão do roteiro utilizada no momento da montagem e edição de som e banda sonora do filme *Casa de Praia*, p. 09



Fonte: elaborada pela autora.



Imagem 3.10 – Versão do roteiro utilizada no momento da montagem e edição de som e banda sonora do filme *Casa de Praia*, p. 10

exatamente no centro de sua sombra.

MAZÉ desata os laços dos tênis, os tira, tira também as meias e coloca o tênis ao lado da bolsa de RITA. Tira a camisa que está no ombro, faz um travesseiro com ela e, imitando JULIA que está se ajeitando deitada na canga, deita-se também na areia. JULIA arruma a parte debaixo do biquini, MAZÉ enfia o tecido do short pra dentro da calcinha para que não fique a marca de sol. Fecha os olhos. MAZÉ dorme e sonha.

9B EXT/PISCINA VAZIA/DIA 9B

SONHO DE MAZÉ:

A piscina está vazia de gente, MAZÉ usa biquini preto, caminha em direção à câmera vindo do fundo do quadro até a frente, andando em direção ao mar que está no contra-campo da câmera, parece uma miragem. Ondas de calor sobem verticalmente pela imagem, gerando uma pequena deformação visual. Ela anda e anda e anda, se aproximando cada vez mais da câmera. *e óculos.*

9C EXT/PISCINA VAZIA/ENTARDECER 9C

Faz-se uma sombra em cima de MAZÉ. MAZÉ acorda e abre os olhos e se senta na canga, ~~todos que estão no sol, ao mesmo tempo, se levantam de seus lugares e giram as cadeiras e cangas de maneira a ter o melhor aproveitamento possível do Sol. Todos se sentam novamente, agora um pouco tortos em relação ao ponto de vista do mar. (referência às coreografias realizadas pelos regimes ditatoriais)~~

*Mazé acorda com o som do auto-falante*

PARTE FINAL PRAIA:

A luz está caindo; fim de tarde. PIPO joga água no cabelo a partir de uma garrafa de água mineral e depois enrola uma toalha na cabeça como se tivesse acabado de sair do banho.

**VOZ AUTO-FALANTE (VOZ DO GOOGLE)**

Senhores e senhoras banhistas, informa-se que a praia fechará em 10 minutos. *gravar!*

MAZÉ não acredita no que escuta. Uma voz vindo do além. Levanta de um pulo do chão, desconecta o fone de ouvido do celular de JULIA e aumenta o som que sai do aparelho celular. A música que toca é "Só de tu", da Academia da Berlinda. *trocar por uma trilha sonora original.*

~~MAZÉ~~

~~A vida é melhor quando a gente dança, rebola! É ou não é? (Mazé ri-se toda)~~

~~MAZÉ pega a canga de RITA que está no chão, coloca na~~

Fonte: elaborada pela autora.



Imagem 3.11 – Versão do roteiro utilizada no momento da montagem e edição de som e banda sonora do filme *Casa de Praia*, p. 11

~~frente do rosto tampando o nariz e a boca como com um~~  
~~véu.~~ Ela começa a dançar, todos a olham de maneira  
desconfiada, sem entender o que acontece. Eles olham  
também para câmera, porém não é possível ter certeza se  
olham mesmo ou não, já que usam óculos escuros. Ela dança  
com cada um, tenta seduzi-los. MAZÉ olha para a câmera.  
RITA, JULIA, PIPO, TIAGO E NINA começam uma coreografia  
própria, em outro ritmo, uma coreografia que culmina em  
um círculo que esconde MAZÉ em seu centro. Forma-se uma  
roda e MAZÉ está no centro dela, se rebolando toda, uma  
dança que é quase um encorporar. Ela brinca com a canga,  
passa ela pelo seu corpo, passa a mão nos cabelos. ~~Passa~~  
~~a canga pelas outras pessoas.~~ *Mazé anda em direção à projeção /*  
*câmera.*

**VOZ AUTO-FALANTE (VOZ DO GOOGLE)**  
Senhores e senhoras banhistas,  
informa-se que a praia fechará em  
5 minutos.

JULIA desliga a música que sai do celular.

MAZÉ, ofegante, coloca as mãos nos joelhos e faz um sinal  
negativo com a cabeça como se dissesse "que loucura".  
Veste sua camisa e leva o tênis na mão. Enquanto PIPO  
metodicamente tira o guarda-sol do chão, já com os  
cabelos descoloridos. RITA tira a canga da mão de MAZÉ, a  
dobra e guarda dentro da bolsa. NINA dobra sua cadeira.  
TIAGO pega a camisa com RITA e a veste. JULIA dobra sua  
canga e enrola na mão o fio do fone de ouvido. Todos em  
fila se encaminham para sair da praia, MAZÉ está no final  
da fila.

NINA (JÁ NO BACKGROUND SONORO)  
Vamos tirar uma foto

RITA  
O sol já caiu

MAZÉ volta, olha para a projeção na parede da piscina, dá  
uma boa risada debochada, e se curva como se estivesse se  
curvando para uma platéia.

MAZÉ dá uma corridinha em direção ao grupo para  
alcançá-los.

10 **INT/CARRO/NOITE** 10

[Silêncio, som do motor do carro] vemos a estrada de  
dentro do carro através do para-brisa (de dentro para  
fora do carro) Imagem desfocada, abstrata, somente as  
luzes coloridas da cidade. Plano sem cortes. *+ reflexo no*  
*retrvisor*

11 **EXT/PARADA DE ÔNIBUS/NOITE** 11

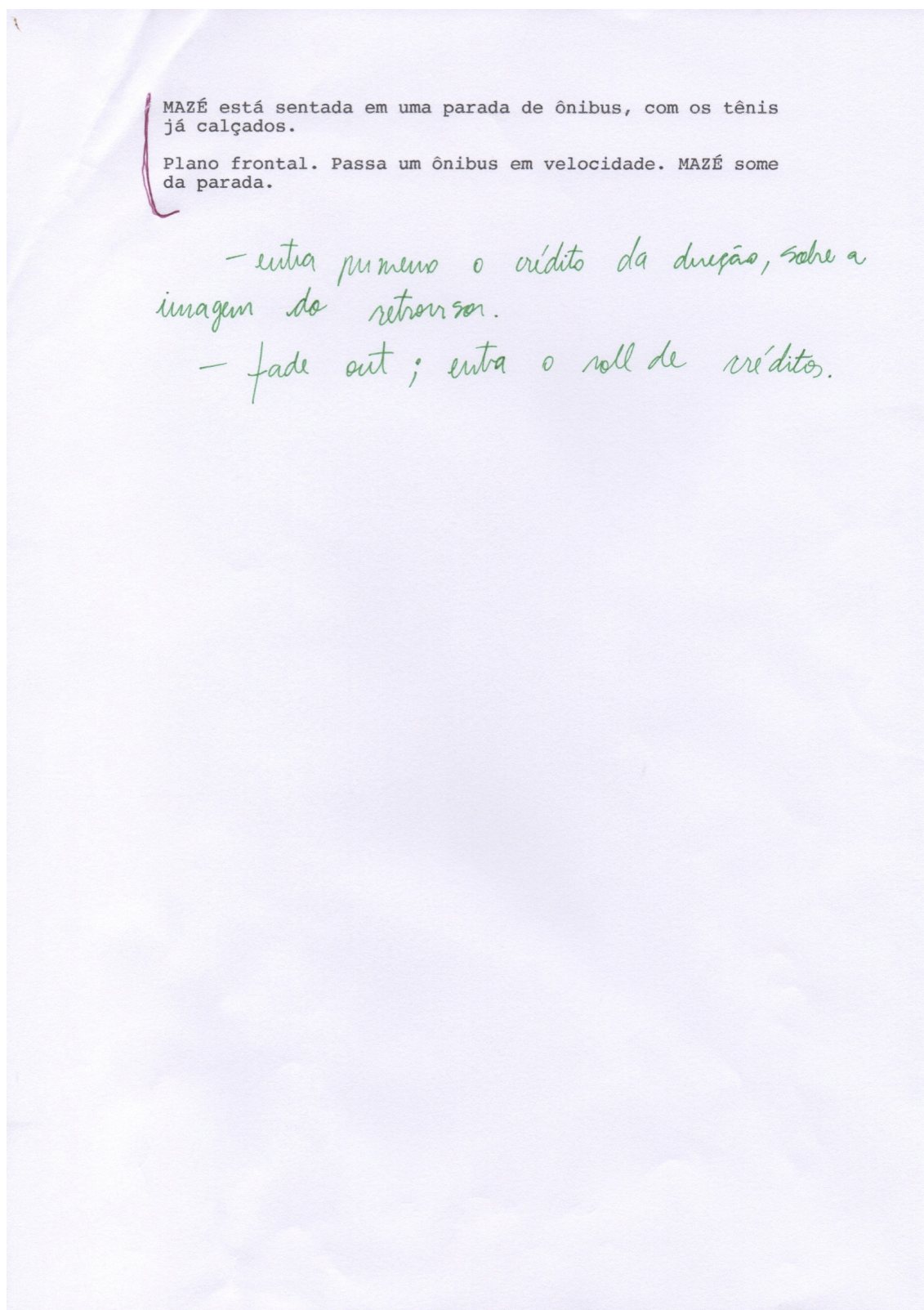
FIGURAÇÃO: a moça que recolhia o cocô do cachorro na cena  
do prédio, está agora sem uniforme e atravessa a rua,  
antes do ônibus passar.

*a cang não entrou no*  
*corte final*

Fonte: elaborada pela autora.



Imagem 3.12 – Versão do roteiro utilizada no momento da montagem e edição de som e banda sonora do filme *Casa de Praia*, p. 12



Fonte: elaborada pela autora.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“[...] interessa-me desenvolver uma especulação poética-e-teórica, talvez anterior ou posterior ao ato cinematográfico, a de um cinema exposto à luz, que deixa de ser, mas se mantém enquanto desejo, pensamento ou memória.”

(Livia Flores)<sup>126</sup>

O que era a pesquisa e o que ela se tornou, não são exatamente a mesma coisa. O período do mestrado apresentou-se como tempo e espaço de descoberta e de reflexão, possibilitando relações temáticas até então insondadas. No decorrer da pesquisa, através das referências, foram encontrados alguns conceitos amplamente utilizados, cujos termos, muitas vezes, têm seus significados diluídos, generalizados e apropriados para usos paradoxalmente intencionados. Dentre eles, o tempo, a imagem, a ideia, a história, a realidade, Deus. Tais conceitos, foi observado, moldam o pensamento atual e são amplamente estudados e citados pelos pensadores do nosso tempo, dentre eles, filósofos, acadêmicos, artistas, cineastas, fotógrafos, etc.

O ato de descobrir o que seria escrito enquanto se escrevia, foi deslumbrante. No lugar de uma busca objetiva por algo que já havia sido previamente programado, um guião, uma escrita que se inventa em seu fazer e cria a cada palavra, a cada frase, novas relações consigo e com as coisas que estão postas no mundo e sobre as quais também se escreve. Trata-se de tatear pelo escuro das coisas até que, de repente, se acenda uma luz lá no fundo da sala e na parede gigante, logo em frente, se abra uma janela para um abismo que, nunca poderá se esquecer, é ainda uma parede e é branca. Ou de ladrilhos, na parte funda de uma piscina vista pelo seu interior e o abismo que se abre é a projeção de uma praia ao final do dia. O que antes era ideia é agora uma imagem-lembrança de um filme que está feito.

Filme e texto, mais especialmente o texto acadêmico, são práticas tão distintas quanto se poderia prever. Somente agora percebo, com maior clareza, tais diferen-

---

126 Livia Flores. *Como fazer cinema sem filme?* Arte e Ensaios, n. 15, 2007. ISSN 1516-1692. Disponível em: <[https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae15\\_-Livia\\_Flores\\_.pdf](https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae15_-Livia_Flores_.pdf)>. Acesso em: 18 de janeiro de 2018, p. 30.

ças. Enquanto o primeiro se desenvolve através de uma série de símbolos que constroem uma lógica narrativa, o segundo faz-se por uma lógica sequencial, por vezes até narrativa mas não obrigatoriamente, porém se permite maior abstração. Certas coisas somente são possíveis através da palavra, do texto, que evoca a capacidade imaginativa de primeira ordem. Por outro lado, somente a imagem é capaz de construir certas sensações, evocar certas emoções, justamente por seu caráter mágico, simbólico.

Com quantas realidades se faz uma ficção? Estar inserida no tempo presente, diante das imagens que nele estão postas e olhar para o mundo para imaginar novos mundos, é disso que se trata o trabalho de pesquisa aqui apresentado e é esse o caminho que pretende-se seguir, seja através do cinema ou da arte contemporânea, seja através da pesquisa acadêmica. O corpo como lugar de desejo e também ferramenta para manifestação de potência. O mundo como referência e local de manifestação. Pretende-se a experimentação como ato de existência e resistência, criar mundos, filmar mundos, escrever mundos, projetar mundos.

Descobrir métodos, desenvolver sistemas para o criar de novos mundos possíveis e por um instante ou dois estar sentada à mesa de pérolas, rubis e esmeraldas, tão vasta quanto mil anos, com a pena de luz em punho e partir ao ato da imaginação. O que se cria, se filme ou se texto, efetivamente pouco importa, contanto que se construa e se destrua tantas vezes quantas forem necessárias para que algo exista.



## REFERÊNCIAS CITADAS E CONSULTADAS

**Referências bibliográficas\_**

**AGAMBEN**, Giorgio. *Bartleby, escrita da potência*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

**ALLOA**, Emmanuel. *Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar*. In: Pensar a imagem/ Emmanuel Alloa (org.) Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. (Coleção Filô/ Estética). p. 07-22.

**ANDRADE**, Oswald de. *Manifesto Antropófago*. In: Revista de Antropofagia. Reedição da Revista Literária publicada em São Paulo – 1ª e 2ª edições – 1928- 1929. São Paulo: CLY, 1976. p. 3;7.

**AQUINO**, Eduardo Silvério de. *Praia paisagem: a redescoberta do espaço público na praia*. Tese (Doutorado – Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2014.

**BERGSON**, Henri. *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação entre o corpo e o espírito*. Tradução de Paulo N. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

**BURROUGHS**, William; GYSIN, Brion. *The third mind*. Nova York: The Viking Press, 1978. Tradução nossa.

**DELEUZE**, Gilles. *Cinema 1 - A imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. Trad.: Stella Senra.

**DELEUZE**, G e **GUATTARI**, F. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1997. v. 4. Trad.: Suely Rolnik.

**DIDI-HUBERMAN**, Georges. *Devolver uma imagem*. In: Pensar a imagem/ Emmanuel Alloa (org.) Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. (Coleção Filô/ Estética). p. 205-226.

\_\_\_\_\_. *Diante do Tempo. História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2015. Trad.: Vera Casa Nova e Márcia Arbex.

\_\_\_\_\_. *Pensar debruçado*. Lisboa: KKYM, 2015.

**EISENSTEIN**, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. Trad.: Teresa Ottoni.

**FLORES**, Livia. *Como fazer cinema sem filme?* Arte e Ensaios, n. 15, 2007. ISSN 1516-1692. Disponível em: <[https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wpcontent/uploads/2012/01/ae15\\_-Livia\\_Flores.pdf](https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wpcontent/uploads/2012/01/ae15_-Livia_Flores.pdf)>. Acesso em: 18 de janeiro de 2018.

\_\_\_\_\_. *Cinema sem filme é isso*. Arte & Ensaios, n. 29, jun. 2015. ISSN 2448-3338. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/10232>>. Acesso em: 18 de Agosto de 2018.

**FLUSSER**, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta – Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985. Tradução do autor.

**JUNG**, Carl G. *Prefácio ao I Ching*. In.: I Ching: O livro das mutações/ Richard Wilhelm (trad., introdução e comentários). São Paulo: Ed. Pensamento, 1998. p. 15-26. Trad.: Alayde Mutzenbecher e Gustavo Alberto Corrêa.

**LYNCH**, David. *Em Águas Profundas: criatividade e meditação*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2008. Trad.: Márcia Frasão.

**MARX**, Karl; **ENGELS** Friedrich. *Manifesto Comunista*. In.: Manifesto Comunista - Karl Marx e Friedrich Engels / Osvaldo Coggiola (org.) São Paulo: Boitempo, 1998. p. 37-68. Trad.: Álvaro Pina.

**MONZANI**, Josette. *Aspectos da gênese de Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Manuscritica – Revista de crítica genética, n. 04. Dezembro de 1993. ISSN 1415-4498. Disponível em: <<http://www.revistas.fflch.usp.br/manuscritica/article/view/849>>. Acesso em: 23 de maio de 2018.

**MURCH**, Walter. *Num piscar de olhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. Trad.: Juliana Lins.

**PEIXOTO JUNIOR**, Carlos Augusto. *Deleuze, Agamben e Bartleby*. Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência, v. 08, n. 01. 1º quadrimestre de 2015. ISSN 1982-5870. Disponível em: <<http://tragica.org/artigos/v8n1/peixoto.pdf>>. Acesso em: 23 de outubro de 2017.

**PETRAS**, James. *O manifesto comunista: qual sua relevância hoje?* In.: Manifesto Comunista – Karl Marx e Friedrich Engels/ Osvaldo Coggiola (org.) São Paulo: Boitempo, 1998. p. 239-254

**ROCHA**, Glauber. *A Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/ Embrafilme, 1981.

\_\_\_\_\_. *Eztetyka da fome*, 1965. Publicado em: 15 de setembro de 2013. Disponível em: <<https://hambrecine.com/2013/09/15/eztetyka-da-fome/>> Acesso em: 22 de maio de 2018.

**SARAMAGO**, José. *Memorial do Convento*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987.



**SONTAG**, Susan. *Na caverna de Platão*. In: Ensaaios sobre fotografia. Lisboa: Dom Quixote, 1986. p. 13-32.

**TZARA**, Tristan. *Dada Manifesto*, 1918. Disponível em: <<http://391.org/manifestos/1918-dada-manifesto-tristan-tzara.html#.WpbiwJM-eRs>>. Acesso em: 28 de fevereiro de 2018. Tradução nossa.

**XAVIER**, Ismail. *Sertão Mar - Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

**ZOURABICHVILI**, François. *O Vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2004. Trad.: André Telles.

## Referências web\_

**BOUTANG**, Pierre-André. *O Abecedário de Gilles Deleuze* – Éditions Montparnasse, Paris, 1994 e maio de 1995. Realização de Pierre-André Boutang e Claire Parnet. Éditions Montparnasse, Paris. Tradução e legendas: Raccord [com modificações]. 1988-1989. Transcrição disponível em: <[www.oestrangironet/index2.php?option=com\\_content&\\_pdf=1id=67](http://www.oestrangironet/index2.php?option=com_content&_pdf=1id=67)>. Acesso em: 13 de junho de 2017.

**DEAN**, Tacita. *Palestra de Tacita Dean no IMS-RJ | Legendado*. Produzido por Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, 02 de outubro de 2013. YouTube. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=AGSi237tFDY>>. Acesso em: 24 de março de 2018.

\_\_\_\_\_. *The Green Ray (for Parkett no. 62)*. Acervo MoMA, Nova York. Disponível em: <[https://www.moma.org/collection/works/82623artist\\_id=22983&locale=en\\_&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/82623artist_id=22983&locale=en_&page=1&sov_referrer=artist)>. Acesso em: 15 de dezembro de 2017.

\_\_\_\_\_. *The Green Ray by Tacita Dean*. Vimeo, 06 de março de 2012. Disponível em <<https://vimeo.com/38026163>>. Acesso em: 10 de outubro de 2017. Tradução nossa.

**DYLAN**, Thomas; **MILLER**, Arthur; **DEREN**, Maya; **TYLER**, Parker; **MAAS**, Willard. *Poetry and The Film Cinema 16 symposium*. Nova York, 26 de outubro de 1953. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=HA-yzqykwcQ&t=1120s>>. Acesso em: 18 de março de 2018. Tradução nossa.

**LIUZZI**, Laura. *Tacita Dean: a medida das coisas | Minidocumentário*/ Entrevistadora: Heloisa Espada. Produzido no âmbito da exposição no Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, 26 de janeiro de 2014. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=M7bDTeObJV8&t=1s>>. Acesso em: 19 de março de 2018.

**MARSOLA**, Maurício. *A república de Platão | Maurício Marsola*. Produzido por Casa do Saber, 13 de julho de 2017. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=8YBne9Ln\\_38](https://www.youtube.com/watch?v=8YBne9Ln_38)>. Acesso em: 06 de agosto de 2018.

**MENOTTI**, Gabriel; **ZORZAL**, Bruno. *Entrevista: o filósofo François Soulages e a estética da fotografia na era digital*. Revista Zum, IMS, 02 de outubro de 2017. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-francois-soulages-2/>>. Acesso em: 30/05/2018.

**MONTEIRO**, Lúcia Ramos. *Entrevista: Philippe Dubois e a elasticidade temporal das imagens contemporâneas*. Revista Zum, IMS, 07 de fevereiro de 2018. Disponível em <<https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-philippe-dubois/>>. Acesso em: 30/05/2018.

**SILVA**, Franklin Leopoldo e. *Henri Bergson: Tempo e Memória | Franklin Leopoldo e Silva*. Produzido por Casa do Saber, 24 de janeiro de 2017. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=kWS5Wnv0LEw>>. Acesso em: 04 de agosto de 2018.

\_\_\_\_\_. *Henri Bergson: Intuição e Duração* | Franklin Leopoldo e Silva. Produzido por Casa do Saber, 02 de fevereiro de 2017. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=xlh2hQhArn4>>. Acesso em: 04 de agosto de 2018.

\_\_\_\_\_. *Bergson e a reflexão sobre o tempo* | Franklin Leopoldo e Silva. Produzido por Casa do Saber, 17 de setembro de 2015. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=9AWlqw4hynM>>. Acesso em: 04 de agosto de 2018.

**VARDA**, Agnès. *Les plages d'Agnès*. Fotografias do filme 'Les plages d'Agnès'. Disponível em <<http://www.languedoc-roussillon-cinema.fr/content/les-plages-dagn%C3%A8s-0>>. Acesso em: 05 de agosto de 2018

**VIOLA**, Bill. *Bill Viola: A retrospective*. Mostra em Guggenheim Bilbao do dia 30 de junho de 2017 – 09 de novembro de 2017. Catálogo disponível em <<https://billviola.guggenheim-bilbao.eus/en/works>>. Acesso em: 15 de dezembro de 2017.

\_\_\_\_\_. *Bill Viola at Work: Making the Passions Videos*. Entrevista por John Walsh. Produzido por The Getty Museum, California, 02 de fevereiro de 2012. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=GQuSYsFMMt4>>. Acesso em: 31 de maio de 2018. Tradução nossa.

\_\_\_\_\_. *Bill Viola Interview: cameras are soul keepers*. Entrevista por Christian Lund. Produzido por Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art, Londres, 2011. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=uenrts2YHdI>>. Acesso em: 31 de maio de 2018. Tradução nossa.

\_\_\_\_\_. Bill. *Bill Viola: "The movement in the moving image"*. Produzido por UC Events Berkeley, 29 de setembro de 2009. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=t0RCkNugozU>>. Acesso em: 19 de março de 2018. Tradução nossa.



**Referências audiovisuais\_**

**Deus e o Diabo na Terra do Sol.** Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1964. 120 minutos, 35 mm, p&b.

**La Société du Spectacle.** Direção: Guy Debord. França, 1973. 90 minutos, 35 mm, p&b.

**Les Plages d'Agnès.** Direção: Agnès Varda. França, 2008. 110 minutos, digital, cor.

**Viajo por que preciso, volto por que te amo.** Direção: Karim Aïnouz e Marcelo Gomes. Brasil, 2009. 75 minutos, digital, cor.